









ASSOCIATION POUR LA PUBLICATION DES MONUMENTS DE L'ART FLAMAND.
FONDÉE EN SOUVENIR DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS ET D'ART ANCIEN DE 1902, A BRUGES.

DÉDIÉ

A

SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE



PUBLICATION PÉRIODIQUE.

HONORÉE DES SOUSCRIPTIONS DES GOUVERNEMENTS BELGE, FRANÇAIS ET ALLEMAND

SOUS LA DIRECTION

DE

CAMILLE TULPINCK
PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION
CHEVALIER DE L'ORDRE DE LÉOPOLD
COMMANDEUR DE L'ORDRE DE SAN THIAGO

SIÈGE DE L'ASSOCIATION : 1, RUE WALLONE, BRUGES.

P. VERBEKE
IMPRESSIONS D'ART

NOTICE

HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE

DES

PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS

QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE

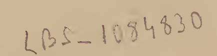
depuis le XVIme siècle jusqu'à la fin du XVIIIme siècle

PAR

JOSÉ GESTOSO Y PEREZ

Académicien Secrétaire général de la Royale Académie Sévillane des Beaux-Arts
Vice-Président de la Commission des Monuments historiques et artistiques de la province de Séville
Professeur à l'Ecole supérieure des Industries artistiques
Lauréat de l'Académie Royale d'Histoire de Madrid
Grand'Croix des Ordres d'Alphonse XII et de celle d'Isabelle la Catholique
Commandeur de l'Ordre de Charles III
Gentilhomme de la Chambre de S. M. le Roi d'Espagne
Officier d'Instruction publique de France
Correspondant de l'Association d'Archéologie de Bruxelles
Membre de plusieurs autres sociétés et corporations littéraires et artistiques nationales et étrangères, etc., etc.

BRUXELLES
Anc. Etabl. Pierre Verbeke
—
MCMXII





NOTICE

HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVI[e] SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIII[e]

INTRODUCTION

I.

SOMMAIRE

La nation flamande à Séville. — Aperçus historiques attestant son importance. — Fondation de sa Chapelle et de son Hôpital. — Influence de l'art néerlandais sur le sévillan depuis le dernier tiers du XV[e] siècle et pendant le XVI[e]. — Les ouvrages de Garci Ferrandez, Juan Hispalense, Juan Sanchez de Castro, Juan Nuñez, Pédro Millan, etc.

LA renommée de Séville avait commencé vers la seconde moitié du XV[e] siècle, et après que Grenade fut conquise, que l'unité nationale fut établie et le Nouveau Monde découvert, elle se répandit d'une façon singulière, grâce à des circonstances très favorables qui y contribuèrent. Son port sur le Guadalquivir fut désigné par les Rois Catholiques comme le seul en Espagne par où les navires revenant des Indes pussent entrer et sortir, il dut être forcément le centre commercial le plus important du royaume et aussi l'un des principaux de l'Europe.

Les industries de toutes sortes avaient acquis un développement vraiment extraordinaire: notre ville était le grand centre producteur de tout ce qui était envoyé au Nouveau Monde, et quand on fouille les archives sévillanes, on est vraiment surpris de voir la quantité fabuleuse d'objets qu'on en exportait afin de pourvoir aux besoins et aux demandes chaque jour plus nombreuses, tant dans l'ordre profane que dans l'ordre religieux, des villes d'Amérique.

Le relevé de tout ce qui était exporté, nous est conservé dans les si riches Archives Générales des Indes, et confirme cette opinion. Les objets de céramique, laiton, étain, argent et or; les étoffes de tout genre tissées et brodées, les harnais, les équipements militaires, les meubles, etc. etc., les ornements liturgiques du culte divin, rétables peints et sculptés, livres enluminés, orgues, clavecins et d'autres objets innombrables, exigeaient de véritables phalanges d'artistes de toutes sortes, lesquels malgré

malgré leur grand nombre, n'étaient pas suffisants pour pourvoir à tant de besoins; il fallut recourir aux fabrications étrangères, et précisément les Pays-Bas furent une des nations dont nous importions le plus de produits.

Les grands artistes ne suffisaient pas à répondre à toutes les demandes qui leur étaient faites par les églises d'Amérique, ainsi nous voyons aujourd'hui que bien des œuvres attribuées avec raison à l'éminent artiste Juan Martinez Montanés et qu'il s'était engagé à réaliser, ne furent pas exécutées par lui, mais par les nombreux ouvriers-artistes qui composaient son atelier.

D'autre part, si on considère que toutes les marchandises importées ou exportées en Amérique étaient obligées, comme nous l'avons indiqué déjà, de passer par le port de Séville et d'avoir recours à la *Casa de contratation* fondée dans ce but par les Rois Catholiques, on comprendra aisément toute l'importance de cette ville.

On peut affirmer d'ailleurs que le tiers des habitants étaient des étrangers; c'était entre leurs mains que se concentraient les intérêts commerciaux, les maisons de banque, aussi riches que nombreuses, les assurances maritimes, etc.

L'importance de son trafic, les intérêts et les facilités des opérations commerciales devaient attirer les marchands, tout comme l'éclat et la splendeur des monuments retenaient les artistes. Tous d'ailleurs étaient charmés par la douceur du climat, la variété de sa campagne et par le caractère franc, expansif et jovial des habitants.

Aussi des représentants de tous pays vinrent bientôt s'y établir, et, oubliant leur patrie, adoptèrent Séville et y créèrent des familles dont les noms aujourd'hui encore subsistent et trahissent l'origine exotique.

A cette époque, la construction de sa fameuse et insigne Cathédrale, qui touchait à sa fin, était plus que suffisante pour occuper un grand nombre d'artistes. Les corporations ecclésiastiques et civiles, les grands et puissants seigneurs, tous animés d'une noble émulation, protégeaient les arts et faisaient élever des temples et des monastères, des chapelles, de somptueux palais, de magnifiques Maisons; s'entouraient des plus fameux peintres, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs et autres maîtres très habiles, dont les talents éclataient dans la construction et l'embellissement de leurs pieuses fondations, dans les plus beaux temples de la ville et dans la décoration de leurs splendides demeures.

De même que la conquête du royaume de Naples par le Grand Capitaine Gonzalve de Cordoue et nos relations avec les Italiens, qui suivirent ce grand fait, facilitèrent l'introduction en Espagne de la Renaissance, ainsi la souveraineté de l'Empereur Charles-Quint sur les Pays-Bas dut beaucoup contribuer à augmenter l'influence des artistes de ces régions sur les nôtres, qui, comme nous venons de le dire, s'y étaient préparés depuis quelque temps.

Il n'est donc pas étrange qu'à l'histoire des grandes villes espagnoles soient unis les noms des artistes italiens, allemands et flamands, et il

nous faut

nous faut confesser franchement que c'est à eux que nous devons de précieux enseignements; d'autre part on ne saurait nier qu'ils ont su donner à leurs créations un caractère tout particulier en produisant des œuvres dans lesquelles on découvre le sentiment des arts espagnols.

L'énumération de tous les noms des commerçants, artistes, industriels, négociants, banquiers, etc., domiciliés à Séville pendant les XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, serait interminable, et, si les premiers n'importent pas à notre sujet, il n'en est pas de même des artistes et industriels qui contribuèrent à propager le bon goût et la culture générale. Beaucoup de ces derniers rappelaient par leurs noms leur provenance ou le lieu de leur origine, et ils étaient connus de leurs contemporains sous les noms, par exemple, de Jean d'Amsterdam, Guillaume d'Anvers, Jean de Gant, Lucas de Bruges, tandis que d'autres se distinguaient en ajoutant à leurs noms l'adjectif qui exprimait leur nationalité, comme Maistre Juan flamand, Pedro de Flandre; d'autres conservèrent leurs véritables noms plus ou moins modifiés, comme Sebrant de Voch, Teodoro Bormer, Maistre Jaos Sunsier, Juan Van-Mol; d'autres portent des noms et des prénoms si espagnols, qu'il serait impossible d'y découvrir leur origine flamande, comme Luis Hernandez, Nicolas Perez, Martin Guttierrez, Gil Fernandez et Juan Diaz, sans compter les grands artistes comme Pedro de Campaña dont nous n'avons connu le nom que tout récemment (*). Qu'y a-t-il donc d'étrange que dans ce même cas se trouvent d'autres dont la nationalité restera ignorée jusqu'à ce que les recherches documentaires la fassent connaître?

(*) Dans le dernier article que nous consacrerons aux artistes-industriels flamands, nous ferons connaître les professions de ceux-ci et de beaucoup d'autres qui travaillèrent dans cette ville.

Il nous reste peu d'œuvres de bien des artistes flamands domiciliés à Séville, spécialement pendant les XVIe et XVIIe siècles, mais nous avons des documents qui démontrent leur habileté; sur d'autres nous n'avons que des notices biographiques, mais il ne serait pas étonnant que dans l'avenir on découvre de nouveaux ouvrages de maîtres flamands attribués erronément jusqu'ici à des artistes espagnols.

Nous nous proposons dans ces notes de faire connaître un grand nombre de données, inédites jusqu'à ce jour. Nous avons pu les réunir par nos recherches de plusieurs années dans les archives sévillanes; elles ont trait aux biographies et aux œuvres qui sortirent des ateliers d'artistes éminents originaires des Pays-Bas, et dont plusieurs même sont inconnus dans leur patrie.

Avant de traiter à fond cette matière, il nous semble convenable de fournir à nos lecteurs quelques aperçus historiques qui prouveront d'une façon indubitable l'influence qu'eut à Séville *la nation flamande*, selon l'appellation de nos historiens. Cette *nation flamande* formait un groupe nombreux; elle était composée de personnages nobles, d'artistes et de marchands originaires des différents états des Pays-Bas.

Nous comptons sur des données précises pour pouvoir affirmer qu'au moins vers le commencement du XVIe siècle, les Flamands résidant à Séville possédaient une maison de bienfaisance et un hôpital dédié à St-André et situé dans la paroisse de St-Martin, mais ce point étant

très éloigné

très éloigné du centre de la ville, ils jugèrent convenable de chercher un autre emplacement situé dans de meilleures conditions.

Après avoir obtenu du roi Philippe II une maison en face de celle qui avait été construite par l'insigne archevêque de Séville, Don Diégo Deza, laquelle fut destinée au Collège Majeur des Frères Prêcheurs et dédiée à St-Thomas d'Aquin, très dans le centre de la ville et assez proche des rues où demeuraient les marchands, près du quai et par conséquent fort à propos pour l'installation de cette maison de bienfaisance et de cet hôpital, ils conçurent aussi l'idée de construire une chapelle, afin de pouvoir y célébrer leurs fêtes religieuses et de posséder un cimetière suivant l'exemple donné par d'autres nations qui s'étaient assurées de ces pieuses fondations.

A ce moment, la nation flamande à Séville se trouvait à son apogée de richesse et de gloire, le nombre et la qualité des personnes qui la constituaient et son puissant commerce facilitèrent les moyens de réaliser leur édifiant projet. Dans ce but, elles résolurent de solliciter du Collège de St-Thomas la cession d'une partie de son édifice. Pour traiter cette affaire, les marchands flamands déléguèrent leur pouvoir à plusieurs de leurs compatriotes avec obligation, pour ceux-ci, de s'entendre avec les religieux (1) et de débattre les conditions dans lesquelles on devait conclure le contrat :

Le Collège céderait une salle de 24 aunes et demie de long, 7 de large et 7 et un quart de haut; une partie du souterrain de 7 aunes de large sur 13 de long, destiné à leur servir de lieu d'enterrement, et une cellule du second étage pour la construction de la coupole de la chapelle, en plus une petite cour qui deviendrait la sacristie, et l'on devait payer 500 ducats de rentes annuelles, à commencer dès l'an 1606.

Les religieux dominicains accordèrent le 5 Août d'admettre ces conditions, en acceptant comme garanties du paiement l'impôt de un par mille sur toutes les marchandises que négocieraient les Flamands, et aussi 8 maravédis par tonne des navires des Flandres qui déchargeraient à Séville; pour ceci ils avaient obtenu l'autorisation du Roi donnée à Valladolid l'an 1604. Le contrat fut passé devant le notaire Gaspar de Leon, le 5 Août de la même année, et c'est précisément de cet original que nous avons tiré ces renseignements.

On peut supposer que les Flamands étaient animés de bonnes intentions et comptant sur de nombreuses ressources, ne durent pas tarder à construire leur chapelle; sur l'unique autel avec rétable en bois peint et doré, ils exposèrent leur magnifique tableau représentant le martyr

(1) Voici les noms des Flamands fondés de pouvoir de leurs compagnons confrères que nous reproduisons avec l'orthographe dans laquelle ils sont écrits : Francisco Conique, Arnaldo de Crave, Juan Van Horen, Enrique Serbaes, Lamberto Beruben, Tomas Brique, Miguel Arbaut, Juan Bermeren, Pedro Sus, Juan de Molina, Juan Pelegrin, Juan de Bruin, Guillermo de Haze, Felipe de Silva, Miguel Becquer, Justo de Bicy, Nicolas Main, Juan de la Barcena, Roberto Marselles, Lorenzo Geldofe, Geraldo Tibaud, Antonio de Meulinar, Santiago Branzen, Juan Anriquer, Elias Sirman, Francisco de Esmidt, Geraldo Bangeze, Francisco Hilman, David Vanderstraten et Roberto Arnao, les deux derniers majordomes, et Francisco Peralta et Adolfo Breydel, trésoriers, et Santiago Niculas, Pedro Francisco et Justo Canes, députés et commissaires. Quant aux noms Molina, Peralta, Anriquez et autres, nous croyons que c'étaient ceux d'individus issus de familles espagnoles établies dans les Flandres.

La nation flamande faisait des élections de majordomes et trésoriers tous les deux ans, comme il appert par les actes des dites élections, dont beaucoup furent autorisées par le notaire Ambroise Diez pendant plusieurs années du XVII[e] siècle. Dans les Index du même registre notarial, on trouve beaucoup d'indications de documents de toute espèce relatifs à la corporation des flamands.

MUSÉE DE SÉVILLE.



LE MARTYRE DE S^{T} ANDRÉ.



le martyr de St-André, titulaire de la chapelle, l'un des chef-d'œuvre de l'excellent peintre sévillan le Licencié Juan de las Roelas. La fondation fut enrichie de magnifiques ornements sacerdotaux et de joyaux précieux.

Ils célébraient annuellement des fêtes somptueuses à St-André et à Notre-Dame du Rosaire, sans compter les services funèbres pour l'âme de leurs défunts.

Le premier dimanche de Mai, les membres de la famille Conique, une des principales, célébraient à leurs frais une autre fête, dans laquelle on distribuait aux assistants des bouquets de roses bénites.

Le nombre d'œuvres de bienfaisance instituées dans cette chapelle était considérable : des dots pour le mariage de jeunes filles, des habits pour les orphelins, des secours divers pour les veuves des Flamands y étaient distribués. La chapelle était sous la protection du Roi et se gérait par des constitutions conformes à la doctrine du Concile de Trente.

De toutes ces fondations, même de l'édifice de la Chapelle, il ne nous reste que le souvenir.

L'importance que le port de Cadix acquit pendant le XVIII[e] siècle y fit affluer le commerce; Sévillans et étrangers émigrèrent. L'invasion française de 1810 saccagea les richesses du Collège de St-Thomas, et la suppression des communautés religieuses avec la désaffectation de leurs biens mit une triste fin à l'histoire des splendides fondations flamandes. Ceci posé, nous traiterons de l'influence qu'eut l'art flamand sur le sévillan, ce qui n'a pas été bien déduit jusqu'ici par les auteurs qui nous ont précédés.

Tous les historiens et critiques de l'art pictural et scuptural sévillan attribuent une singulière importance à un fait très connu aujourd'hui : celui du voyage du maître insigne Jean Van Eyck en Portugal l'an 1428 (1). Sans complètement nier que J. Van Eyck put exercer quelque influence pendant son séjour parmi nous et en admettant, ce qui n'est pas démontré, qu'il fut resté au moins quelque jours en notre ville, il nous semble que ce n'est pas à ce seul fait qu'il faut attribuer l'ascendant artistique subi par les artistes sévillans. Pendant un voyage de 15 mois où il visita, avec des moyens de locomotion nécessairement rudimentaires et par des chemins impraticables en plusieurs endroits, des villes si éloignées les unes des autres, il faut admettre que Maître Jean n'eut pas le temps de se mettre au travail dans chacune des grandes cités qu'il traversa et on ne peut croire que la contemplation de ses ouvrages eut pu laisser des souvenirs aussi profonds dans l'âme des artistes espagnols.

C'est ce

(1) Il est plus que probable, comme le suppose M. Tramoyères Blasco dans son intéressant article sur le peintre Louis Dalmau (A), que Jean Van Eyck fit partie de la suite de l'ambassade que Philippe de Bourgogne envoya à Alphonse V d'Aragon en 1426-27 pour lui demander la main de sa fille l'infante Isabelle et aussi qu'il y prit part avec l'intention de faire le portrait de la fille du monarque, dans le cas que la demande fut agréée, mais ces négociations ne furent pas couronnées de succès et les ambassadeurs retournèrent de suite en Flandre et partaient l'année suivante pour le Portugal, comme nous le disons ci-dessus. De ce premier voyage, nous ne déduisons aucunes conséquences efficaces par rapport à l'influence que put avoir le grand maître néerlandais sur la peinture sévillane et nous nous bornons à consigner le fait.

(A) *Cultura Espagnola*— Revue — n° VI — 1907, pag[s] 467 et suivantes.

C'est ce que nous avions écrit avant de connaître les détails si curieux qui ont été publiés sur ce voyage par M. Fierens dans son intéressant et érudit ouvrage *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres* (*), dont nous allons donner un très bref extrait, fort important pour l'histoire de l'art sévillan dans ses relations, peu connues, avec le Flamand.

(*) Anvers-Typ. BUSHMAN, 1 vol., 1906.

Philippe le Bon devenu veuf en 1425, sans succession, de Bonne d'Artois, sa seconde femme, décida de se remarier et chargea Messire Jean de Roubaix des négociations de son mariage avec l'Infante Isabelle, fille de Jean I[er] de Portugal. Plusieurs autres personnages se joignirent à lui, parmi lesquels il n'est pas fait question de Van Eyck, quoique nous ne puissions douter qu'il les accompagna, comme l'on verra plus loin.

Ils s'embarquèrent tous le 9 Octobre 1428, dans le port de l'Ecluse et arrivèrent à Lisbonne le 18 Décembre. La Cour se trouvait à Estremoz et les seigneurs flamands y envoyèrent leurs rois d'armes au souverain portugais pour lui annoncer leur arrivée; celui-ci leur répondit le 12 Janvier 1429, et ils furent reçus solennellement à Avis. Les négociations durèrent plusieurs jours et « avec ce », dit textuellement le document de Bruxelles (*), « *les dits ambaxadeurs par ung nommé maistre Jean de Eyck varlet de chambre M. D. seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de painture firent paindre bien au vif la figure de madite dame l'infante Elisabeth.* »

(*) Il se rapporte au *Récit du Voyage* qui existe dans les Archives Royales de Belgique.

Le grand peintre n'est nommé que dans ce passage du *Récit du Voyage*, mais dans le passage suivant il est fait allusion à sa personne : « *aussi luy envoyèrent-ilz la figure de la dite dame faicte par painctre comme dit est...* » Après quoi il n'est plus nommé, et l'on ne mentionne plus aucun fait ou aucune œuvre le concernant.

Le portrait fut commencé après le 12 Janvier, envoyé à Bruges le 12 Février, l'artiste ne mis donc pas un mois à le faire.

En attendant la réponse du Duc, les ambassadeurs visitèrent St-Jacques de Compostelle, le duc d'Agonne, le roi de Castille, le roi de la ville de Grenade, Mahomet II, et beaucoup d'autres seigneurs, d'autres pays et lieux. Jean Van Eyck les accompagna-t-il? Nous n'en avons pas la certitude, et par conséquent on peut seulement supposer qu'il a été du nombre des gentilshommes et autres familiers. Nous n'osons analyser les impressions que l'artiste ressentit à la vue de la flore d'Andalousie, devant les mosquées et les types africains de Grenade « ce dut être un spectacle curieux » dit M. Fierens, que l'artiste mystique présentant ses hommages à Mahomet II...

Il nous semble plus raisonnable de supposer qu'après avoir fini le portrait de l'Infante, il fut retenu à la Cour de Jean I[er], grand protecteur des artistes, car il est certain que le maître peignit en Portugal, en 1520, d'autres portraits, dont deux furent offerts à Marguerite, gouvernante des Pays-Bas.

La réponse du Duc arriva. Le 25 Juillet, le sire de Roubaix épousa, par procuration, l'Infante, et ils partirent tous, le 8 Octobre, pour les Flandres.

Flandres. Le voyage avait duré quinze mois. Celui de Van Eyck fut-il aussi long? Rien n'autorise à le croire. Il se peut très bien que le maître fut retourné en Flandre après avoir exécuté quelques portraits à la Cour de Portugal, ou peut-être qu'il y soit rentré après son voyage en Gallice, en Castille et en Andalousie. Un travail pressant et considérable le rappelait en terre flamande, l'achèvement de l'*Adoration de l'Agneau* (*).

(*) Fierens-Gevaert.

On peut donc conclure de tout ce que nous venons d'exposer que, si même, il a visité ces contrées, il n'a pu avoir le temps de séjourner dans les villes et d'y montrer les merveilles de son pinceau, et qu'il faut chercher les origines de l'influence de l'art flamand sur le Sévillan dans les relations intimes qui liaient ces deux pays, dans les communications que nos maîtres entretenaient avec ceux des Pays-Bas, dans les œuvres que nos magnats acquirent directement des maîtres flamands pour l'embellissement de leurs palais et de leurs chapelles, quand ils demeuraient dans ce pays, ou bien par commandes faites aux peintres étrangers.

Le commerce entre ces deux nations était extraordinaire et les produits de leurs industries s'échangeaient continuellement. Etoffes, riches ou communes, armes, meubles, bijoux, céramique, tapisseries passaient d'un pays à l'autre comme le prouvent les ventes, les enchères et les inventaires du temps, et on y lit très souvent *un rétable* (on appelait ainsi les triptyques ou les polyptyques) *avec des images des Flandres* ou bien *un rétable à pinceau des Flandres.*

Donc, à supposer que le voyage de Van Eyck n'ait pas eu lieu, nos peintres, ses contemporains, eurent certainement l'occasion d'admirer de ses œuvres mêmes ou de celles de ses élèves ou imitateurs, tels que Roger Van der Weyden, Petrus Cristus, Daniel Daret, Jean Snellaert et bien d'autres qui durent suivre la voie brillante tracée par le maître insigne et à la main desquels sont dûs peut-être *les rétables* dont il est question.

L'inappréciable découverte faite par M. Gomez Moreno de plus de 34 tableaux ayant fait partie de la richissime collection de la Reine Doña Isabelle la Catholique et parmi lesquels on compte des panneaux de Thierri Bouts, Van der Weyden, Memlinc et autres maîtres flamands, allemands et italiens, démontre à nouveau que les œuvres des grands peintres étrangers ne furent ignorées des Espagnols. Il était au contraire fort fréquent de les voir exposées à l'admiration des amateurs et des artistes. Elles contribuèrent à former le goût, à exciter l'émulation, à inspirer aux artistes la noble émulation et le vif désir d'égaler des productions d'une si grande valeur.

De ce fait provient l'influence étrangère qui fut si sensible dans toutes les branches de l'art espagnol à cet époque (*).

(*) *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade.* Texte espagnol de M. Gomez Moreno: traduit par Bertaux. *Gazette des Beaux-Arts*, 1908.

Quand nous aurons pu réunir les renseignements suffisants qui existent, sans doute ignorés, dans nos archives, nous saurons alors quels artistes espagnols furent en Flandres et lesquels, revenus dans notre ville,

ville, exercèrent une influence plus directe sur nos peintres et nos sculpteurs. Car il est probable qu'un cas analogue à celui que cite M. Fierens se soit répété parmi nous. Voici le texte que ce critique emprunte à Vasari au sujet de l'envoi, par les commerçants florentins, d'un triptyque fait pour le Roi de Naples : « Le Roi en fut ravi. Les artistes accouraient en foule pour voir le surprenant ouvrage, mais qu'ils regardassent de près et fissent toutes sortes de conjectures, allant jusqu'à flairer le panneau qui émettait une odeur à huile très prononcée, le secret n'en reste pas moins impénétrable ». Les nôtres seraient-ils restés indifférents en contemplant quelqu'une des œuvres du maître, dont l'exquise sensibilité, l'ineffable et doux mysticisme se révèlent sous une forme technique singulière, une exécution merveilleuse dans laquelle on ne sait qu'admirer le plus, ou du brillant coloris ou de l'extrême finesse et de l'élégance apportée jusque dans les détails les plus insignifiants. Avec raison le même auteur dit : « Si nous voulions déterminer son rôle dans l'art, l'histoire du XVe siècle entier : flamand, français, allemand, espagnol, italien, serait à parcourir ». L'affirmation est bien juste quant à l'art espagnol et irrécusable par rapport aux arts sévillans, comme nous nous proposons de le démontrer : il y a quelques années, l'histoire de la peinture flamande commençait au XVe siècle et s'ouvrait avec la biographie des Van Eyck, comme dit M. Wauters, de même jusqu'ici celle de la grande peinture sévillane débutait avec Juan Sanchez de Castro, et cependant aujourd'hui, après maintes investigations dans les archives de la ville, on pourrait déjà citer quelques noms d'artistes dont plusieurs remontent à la seconde moitié du XIVe siècle. C'est-à-dire, que l'histoire de la peinture sévillane, pendant le XVe siècle, n'est pas encore faite; par là nous ignorons au temps présent les faits historiques qui contribuèrent à ce que, dans notre peinture, les influences flamandes fussent manifestées d'une si éloquente manière. D'autres maîtres, venant aussi des Pays-Bas, ont choisi Séville comme résidence, et, quoique n'ayant pas le mérite de Jean Van Eyck, ils ont cependant apporté des enseignements profitables avec les traits ou caractères les plus saillants du grand maître néerlandais.

En étudiant longuement l'inappréciable collection des livres de Chœur de notre Cathédrale, on y voit clairement la voie suivie par la peinture sévillane depuis 1454, où les peintres Nicolas Gomez et Diégo Fernandez de los Pilares étaient occupés à leurs enluminures; depuis cette année jusqu'en 1500, nous pouvons citer Juan (1464), Diégo Sanchez, *fils de Juan Sanchez, peintre* (1467), Juan de Torquemada, Juan de Castro, Alfonso de Valdes, Isabel Fernandez et Luciano Rodriguez qui y travaillèrent jusqu'au commencement du XVIe siècle; chez les uns se révélait l'influence française ou italienne, et chez les autres la flamande.

Ce n'est pas le moment d'offrir à nos lecteurs des exemples qui confirment l'exactitude de notre opinion pour ce qui se rapporte aux

influences

influences citées, parce que nous sommes obligés de nous limiter à la dernière, c'est-à-dire à celle des Pays-Bas, car c'est elle qui se trouve le plus étroitement liée avec le travail présent. Il faut cependant nous arrêter, quoique sommairement, pour examiner les antécédents de notre peinture, afin de compléter cette étude.

Jusqu'en ces tout derniers temps, le premier nom figurant dans la série des peintres sévillans du XV[e] siècle était celui du notable maître Juan Sanchez de Castro, appelé dans ce sens le *Patriarche* de notre peinture, et dont notre ville conserve quelques ouvrages remarquables. Nous pouvons citer aujourd'hui un autre peintre, certainement antérieur, appelé Garci Ferrandez, qui est nommé dans des documents de 1407 à 1420 (*) et duquel notre savant ami, M. Manuel Gomez Moreno, a eu la chance de découvrir à Salamanque un très intéressant tableau sur bois qui représente : *La Circoncision* et le *Massacre des Innocents.*

(*) Voyez notre ouvrage *Ensayo de un Diccionario de los artifices sevillanos que florecieron desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, tom. II.

Nous mettons à la seconde place de cette brève chronologie les peintures murales de l'ex-monastère de *San Isidoro del Campo,* d'auteur inconnu, et qui ont dû être exécutées de 1431 à 1436, et après celles-ci le grand tableau central d'un triptyque, propriété du distingué collectionneur M. José Lázaro Galdeano, de Madrid, lequel représente la *Ste-Vierge* assise, entourée d'anges jouant de divers instruments, et à ses côtés, debout, les figures des Sts-Pierre et Paul (*). Cette œuvre intéressante est signée de *Ihoannes Ispalensis,* artiste sur la vie duquel nous n'avons pas la moindre notion, mais dont le style nous semble être un peu plus archaïque que celui de Sanchez de Castro.

(*) Dans le *Bulletin de la Société Espagnole des Excursions* a été publiée une très bonne phototypie de ce triptyque. Tom. IX.

Tous ces auteurs furent les précurseurs connus jusqu'à présent de ce dernier, et dans leurs ouvrages on ne remarque pas les plus légers indices de l'influence flamande qui apparaît d'une manière évidente dans les peintures de Juan Sanchez de Castro, qui procèdent du dernier tiers du XV[e] siècle ou du commencement du XVI[e].

Aujourd'hui, il n'existe plus de lui que deux œuvres authentiques.

Nous ne pouvons que mentionner la peinture murale de l'église de St-Julian, en cette ville; l'étude en est devenue impossible à cause des restaurations radicales qu'elle a subies et qui ne laissent plus apparentes que quelques vestiges de l'œuvre primitive. Mais s'il faut considérer cette œuvre comme perdue pour l'histoire de l'art, il existe heureusement à la Cathédrale un grand fragment, mutilé au tiers inférieur, peint sur toile, marouflé sur bois, et représentant, en grandeur naturelle, la *Vierge* assise sur un trône gothique, ayant à ses côtés Sts-Pierre et Jérôme.

Juan Sanchez de Castro s'inspira certainement des ouvrages de Van Eyck, car outre qu'il peignait déjà à l'huile, il imita ce maître dans la disposition caractéristique des draperies amples et anguleuses, empreintes d'un gothicisme très marqué et exécutées avec un véritable luxe; il reproduisit les magnifiques étoffes, les brocarts, les insignes, attributs et joyaux, avec une fidélité et un soin remarquables. Ses personnages ont un aspect noble et distingué, et quelque fois, spécialement dans les types féminins, ils rappellent davantage les beautés du Nord que les physionomies

nomies andalouses; il donne à la Ste-Vierge des yeux bleus, une blonde chevelure, et la blancheur du teint, propre aux femmes de ces contrées.

Encore plus fin et plus délicat que celui-ci, un autre maître sévillan se révèle à nous. Juan Nuñez, dont il existe un très beau tableau avec des figures de grandeur académique dans la sacristie *de los Calices* de la Cathédrale. Si cette peinture n'était pas signée, elle aurait induit en erreur plus d'un critique qui l'attribuerait certainement à l'école flamande, car Juan Nuñez, profondément inspiré de cette manière de faire, n'oublia aucun trait caractéristique. Il représente une « Piéta », la Vierge assise au pied de la Croix, soutenant le cadavre du Christ; debout à ses côtés St-Vincent avec ses ornements de diacre et St-Michel avec une très riche armure gothique et une chape pluviale rehaussée de broderies religieuses. Au bas, la figure du donateur en simple habit noir. Le fond, un paysage en miniature, avec des édifices qui ne sont certainement pas de style espagnol, mais qui ont au contraire tout le caractère du Nord et exécuté avec une délicatesse extraordinaire; les arbres sont peints avec la finesse ingénue et capricieuse des maîtres de cette époque. L'auteur délaisse les fonds et ornements dorés si à la mode jusqu'alors chez les peintres sévillans.

Nous possédons des œuvres d'auteurs inconnus ayant également subi l'influence de l'art flamand; nous nous contenterons de les mentionner, car notre intention n'est autre que de citer les œuvres sévillanes qui démontrent la part de gloire qui revient aux artistes de notre école de peinture.

Nous voulons parler du rétable de la chapelle de St-Barthélemy à la Cathédrale et de celui de l'ancien Séminaire. Les panneaux du premier, peints en 1504, empruntent déjà plusieurs détails au nouveau style importé d'Italie, lequel menaçait d'envahir toutes les sphères de l'art et de changer radicalement les voies suivies jusqu'alors; cependant dans la disposition des draperies, l'auteur suit la manière gothique.

D'un artiste inconnu jusqu'à présent, nous avons en notre Musée quatre panneaux avec deux figures chacun, représentant St-Antoine et St-Antoine de Padoue, St-Christophe et St-Jean-Baptiste, St-Jérôme et Ste-Catherine, St-Sébastien et St-André. Dans toutes ces figures, attribuées sans raison à Juan Sanchez de Castro, peintes avec une délicatesse irréprochable, on peut apprécier au simple examen l'influence néerlandaise. Nous les croyons antérieures à 1492.

Outre les œuvres citées, nous avons le tableau qui représente Ste-Catherine et St-Michel, signé par Mayorga et conservé dans l'église de St-André.

Pendant la composition de ces pages, nous avons eu l'heureuse chance de découvrir à la Cathédrale un panneau d'un autre peintre *primitif* sévillan ignoré, et signé par son auteur *Juan Sanchez* (*). Ce tableau représente le Seigneur crucifié, à sa droite un groupe composé par la Vierge, St-Jean, la Madeleine et une des Marie; à gauche, St-Jacques majeur et agenouillé, à ses pieds un jeune ecclésiastique.

(*) Le 1er fascicule de 1909 du *Bulletin de la Société espagnole d'excursions* contiendra une notice accompagnée d'une reproduction de ce tableau.





PIETA.

siastique. Dans le dessin des figures et dans l'ensemble de la composition, on remarque l'influence de l'école de Bruges et si l'on examine les détails du fond, surtout les édifices, on voit clairement qu'ils n'ont pas le type des constructions espagnoles du temps, mais celui très accentué des architectures flamandes. Quand à son auteur, nous avons des documents démontrant qu'à la fin du XVe siècle et dans le premier tiers du XVIe, il y avait à Séville au moins cinq peintres homonymes. Qui fut l'auteur du tableau de la Cathédrale? Impossible de le préciser pour le moment, mais avec cette œuvre et le charmant panneau provenant de la collection Lopez Cepero de Séville, où nous l'avons admiré si souvent, et qui aujourd'hui est au Musée de Budapest, signé par Pedro Sanchez (*), finit l'énumération des œuvres de nos *primitifs* connues. Dans toutes ces œuvres et dans celles de leurs successeurs immédiats, Alejo Fernandez, Pedro Fernandez de Guadalupe et Christobal de Morales se révèle très distinctement l'influence de l'art flamand.

(*) Frère ou fils de Juan Sanchez de Castro?

Des effets analogues se remarquent aussi dans la sculpture, car il suffit d'examiner les très belles effigies modelées en terre par l'insigne Pierre Millan, pour que le doute soit éclairci ou dissipé. Nous citerons la statue de la *Vierge del Pilar,* dans la chapelle du même nom à la Cathédrale, celles qui ornent les portes du Baptistère et de la Nativité de cette Basilique, et le groupe qui représente *La Piéta,* aujourd'hui propriété du Grand Duc Constantin de Russie, et enfin l'image de *St-Michel,* qui fit partie de la collection Goyena et appartient actuellement à M. Marcot, à Barcelone (*).

(*) Voir notre fascicule Pedro Millan — Séville — 1884.

II.

Les maîtres sculpteurs flamands : Dancart, fils de Pierre, et Marco. — Roque de Bolduc. — Juan de Gante. — Juan Danver. — Pedro et Cornieles *flamands*. — Maître Copin. — Martin Gutierrez.

Dans la série chronologique des artistes flamands qui travaillèrent et nous léguèrent d'indiscutables preuves de leur talent, la première place revient de droit à maître Dancart, *fils de Pierre,* comme il semble ressortir des mots *pyeter sayn* dont il fait suivre son nom dans la seule signature authographe que nous avons pu trouver dans le livre des Actes du Chapitre ecclésiastique de l'an 1478 et dont voici le fac-similé :

Faute de renseignements exacts qui pussent nous permettre d'établir son origine, bien que selon toute probabilité il soit d'origine flamande, nous nous sommes adressés, pour éclaircir ce doute, au Président de l' « *Association pour la publication des Monuments de l'Art Flamand* » M. C. Tulpinck, et c'est à sa bonté que nous devons les très importants renseignements suivants : « Je me suis empressé, selon la promesse que je vous avais faite, de faire des recherches à Bruges et à Bruxelles en ce qui concerne Danckart. Mais ni moi ni mes amis

mes amis n'avons rien trouvé, nous ne nous rappellons pas avoir rencontré ce nom. Il n'est toutefois pas contestable qu'il fut propre aux Pays-Bas. Quant à la terminaison *sayn,* cela signifie *Fils,* donc *Danckart fils de Pierre* et le *sayn* dénote le pays du nord, voire même Bruxelles ou le Limbourg où on l'employait aussi. Dans la Flandre, on eût employé *zoon,* c'est-à-dire Fils. Quoiqu'il en soit du lieu d'origine, c'est bien d'un flamand qu'il s'agit et votre étude pourra provoquer sur cette question des recherches tant dans notre pays qu'en Hollande » (*).

(*) Il existe encore à Bruges des familles portant le nom de «Danckart».

Il n'y a donc pas de doute qu'en déchiffrant sa signature nous n'ayons augmenter par ce nom le glorieux catalogue des artistes flamands; nous en ressentons une véritable satisfaction.

Nous manquons de documents sûrs pour fixer la date où Maître Dancart vint s'établir à Séville, et sur ses premiers travaux nous avons déjà dit ailleurs, en nous occupant des stalles du Chœur de la Cathédrale : (*) « Nos démarches pour acquérir des données sur les artistes qui prirent part à l'exécution de ce travail ont été presque infructueuses, car malheureusement le livre le plus ancien d'Actes Capitulaires est de 1478, et quant à ceux de la Fabrique, il manque à la collection 29 volumes comprenant les années 1467 à 1496, dans lesquelles précisément doivent se trouver des renseignements fort curieux ».

(*) Sevilla Monumental y Artistica.— Tom. II. pag. 238.

Nous lisons dans la « Description de la Cathédrale », par Céan Bermudez : « Dans les stalles du Chœur travaillait Nufro Sanchez, à qui nous devons attribuer le dessin, l'an 1475, comme dit une inscription qui se trouve dans la stalle du Roi ». Mais le même auteur dans son « Dictionnaire des plus illustres professeurs des Beaux-Arts en Espagne », en parlant de cet artiste, établit que, s'il est vrai qu'en 1464 il s'occupait à sculpter la stalle du Roi sur laquelle on lit cette inscription : « Ce Chœur fit Nufro Sanchez sculpteur que Dieu garde en 1475 »; il estime cependant que cette inscription dût être mise quelque temps après l'achèvement des stalles, et l'on ne doit pas entendre par là que Sanchez les ait exécutées en totalité, car il est certain que Dancart en fit plusieurs qu'il termina en 1479..., etc. Nous allons éclaircir ce point avec l'aide efficace des documents aussi autorisés que les livres mêmes de la Fabrique et des conventions du chapitre de la Cathédrale que nous avons minutieusement examinés.

Le nom de Dancart apparaît pour la première fois dans un décret capitulaire du 11 Mars 1478. Ce jour on ordonnait de lui payer « tous les maravédis que coûta d'amener les bois de *borne* (1) qu'il avait reçus dernièrement ».

Dans

(1) Dans les documents notariaux et dans les comptes d'ouvrages artistiques, on voit très fréquemment le mot *borne* ou *borno,* qui indique une espèce de bois lequel s'employait en Espagne pendant les XVI[e] et XVII[e] siècles, et nous y trouvons que fort souvent il était importé des Flandres. A juger par sa structure, il ressemble beaucoup au chêne foncé, mais jusqu'à présent nous n'avons pu nous assurer d'une façon positive à quelle espèce il appartient..

Voici l'opinion de M. Tulpinck que nous avons consulté en lui envoyant un petit fragment du bois des stalles du Chœur de notre Cathédrale :

« J'ai reçu... le fragment de bois. Voici l'explication du mot « borne » : Il s'agit de bois de chêne — venant du nord de l'Allemagne — qu'on immergeait pendant un temps donné dans l'eau de mer. Cette opération avait pour effet de resserrer les porcs du bois et de lui donner une homogénéité complète. Le ton un peu blanchâtre du fragment dénote la présence de sels marins. Je pense que vous n'avez pas découvert sur ces sculptures des toiles araignées, les émanation salines persistant depuis des siècles éloignent ces insectes. C'est un fait très curieux.

Dans un autre décret du 5 Mai de la même année, il reçut 40,000 maravédis à compte du travail des stalles; et finalement une autre décision du même jour est bien plus importante pour éclaircir certains points intéressants :

« Réunis au dit jour et dans l'atelier des stalles que fait maître Dancart, les sieurs doyens, le trésorier, archidiacre de Xères et Pedro de Tolédo, chanoines, que le doyen et le chapitre avaient chargés de fixer le montant des maravédis qui devaient être payés pour chaque stalle haute et basse, déterminèrent et ordonnèrent de verser au dit maître Dancart, pour chaque stalle haute et basse, 16,000 maravédis, à la condition que le travail en serait égal à celui des stalles déjà faites, et après le dit maître Dancart s'obligea et promit de faire toutes les stalles du Chœur hautes et basses de la même façon qu'étaient construites les autres et non d'un moindre travail pour le prix des dits 16,000 maravédis... et pour plus de garantie, il mit son nom (*) et fit serment d'accomplir le dit ouvrage... et s'obligea lui-même avec ses biens propres pour le terminer; témoins qui furent présents : Pedro de Tolédo, chanoine et Enrique... prébendé ».

(*) En effet au bas de ce décret se trouve la signature dont nous avons parlé plus haut et dont nous donnons le fac-similé.

Nous croyons que ce fut le premier contrat intervenu entre le chapitre et l'artiste flamand qui vint continuer le travail commencé par Nufro Sanchez et interrompu par suite de son décès. On déduit du contexte qu'il restait un nombre considérable de stalles hautes et basses non terminées, outre celles qui devaient être désignées pour l'Archevêque, le Doyen et les hôtes.

Le 5 Juin on ordonna de verser à l'artiste 50,000 maravédis à compte de son travail, et par un autre décret du 3 Juillet qui traite de l'œuvre des nouvelles stalles et du montant qu'on devait payer à ceux qui les sculptaient, on décida de continuer leur exécution et de donner de l'argent aux maîtres, mais non la somme totale du contrat, et on résolut de faire venir ensuite du dehors un ou deux experts, lesquels ayant prêté serment, fixèrent la valeur des stalles, et, en cas d'approbation, de placer définitivement à leurs places respectives celles qui étaient faites, car les maîtres désiraient partir.

Le Vendredi 24 du même mois on ordonna au majordome de payer aux dits artistes (les noms des compagnons et des aides de Dancart ne sont pas connus) 1,000 maravédis par jour, et par un décret du 13 Novembre on chargea Dancart d'installer en son lieu la stalle du prélat qu'il avait faite, et par un autre accord, on lui fit payer trois jours après 30,000 maravédis à compte du total que lui était dû et qu'il ne toucha qu'au bout d'un an, selon une nouvelle décision du 10 Novembre 1479.

Ici finissent les renseignements que contiennent les livres d'Actes et ceux de la Fabrique de notre Cathédrale, sur l'exécution des stalles du Chœur et sur le travail que Dancart y fit. Nous décrirons, sommairement, cette œuvre notable de menuiserie et de sculpture.

Les stalles sont au nombre de 117, 67 hautes et 50 basses. Les premières sont protégées dans toute leur étendue par un dais fleuronné orné

orné de pinacles, d'ornements ajourés qui partent des piliers formés par de délicates baguettes avec dais et consoles supportant des statuettes de saints et de saintes. Les dossiers sont ornés d'entrelacs de style mauresque incrustés de bois de couleur, curieuse manifestation de l'art *mudejar* si florissant à ce moment. Cet art fut le résultat de la fusion des éléments artistiques gothiques et de ceux qu'apportèrent les Sarrasins, et qui donnèrent naissance au pur et caractéristique style espagnol.

A chaque dossier correspond un socle surmonté de figurines délicieusement sculptées en style gothique, de même que les appuis de chaque stalle. La décoration la plus notable consiste en 50 petits hauts-reliefs placés à la partie supérieure des dossiers des stalles basses.

Elles représentent, du côté de l'Epitre, des sujets de l'Ancien Testament, et du côté de l'Evangile des faits du Nouveau Testament.

Nous avons mis un intérêt tout particulier à découvrir les différences de style et d'exécution qui devraient naturellement exister dans l'œuvre de l'espagnol Nufro Sanchez et dans celle du flamand Dancart, mais nous observons une telle union dans l'ensemble, une telle harmonie dans l'exécution de ces hauts-reliefs que nous n'oserions pas désigner ceux qui procèdent de l'un ou de l'autre maître.

L'étude minutueuse que nous avons faite des costumes des statuettes, certainement anachroniques, (défaut propre à tous les artistes sans exception, et dans lequel ils tombent même de nos jours) nous incline plutôt à y découvrir l'influence des modes flamandes et allemandes ; mais cette observation à elle seule n'est pas suffisante pour attribuer à Dancart la paternité absolue de tous les hauts-reliefs, car si des Flandres nous arrivaient des étoffes, des armes, des joyaux et des meubles, on ne peut douter logiquement que les Espagnols aient copié les formes bizarres, élégantes et capricieuses des costumes alors en usage dans cette nation, lesquelles durent certainement se répandre parmi nous.

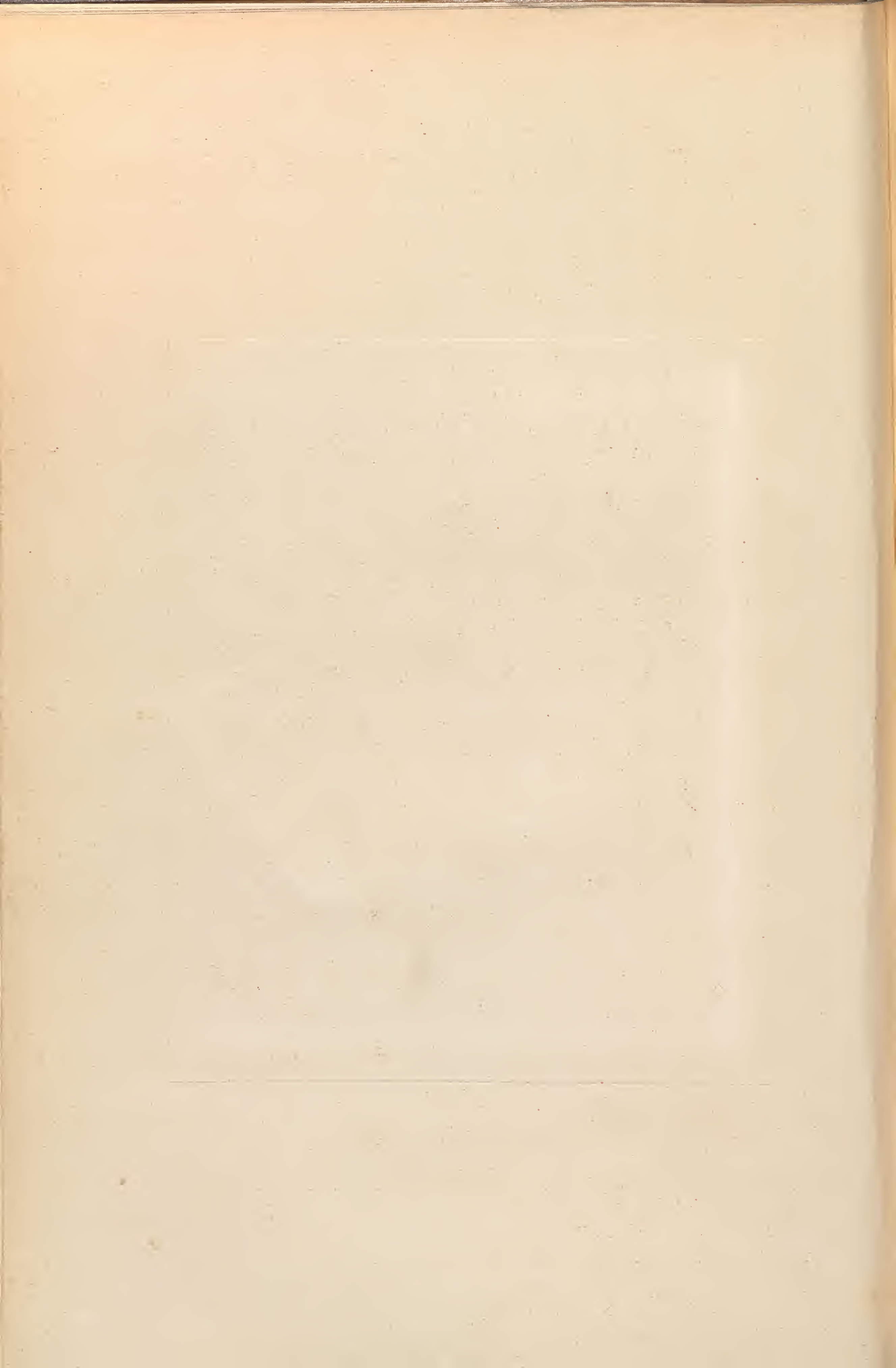
Les peintres sévillans Alexo Fernandez, Pedro Fernandez de Guadalupe, Cristobal de Morales et bien d'autres habillaient leurs personnages de costumes de goût flamand. Quelle preuve plus éloquente que les modes de ce pays n'étaient pas inconnues à nos artistes! (1)

Les documents originaux prouvent que Dancart a sculpté les stalles de l'Archevêque, du Doyen et des hôtes, celle de l'Archevêque a subi des modifications importantes, quant à celle du Doyen elle n'offre aucune différence avec les autres.

Mais malgré cette certitude, nous hésitons encore et posons cette question : Est-il suffisant pour affirmer que Dancart soit le seul auteur des stalles des hôtes que dans les annotations des livres de la Fabrique il soit avéré qu'il sculpta les stalles mentionnées et que ce fut à lui qu'elles

(1) Le bachelier Luis de Peraza, dans son Histoire manuscrite de Séville, dans l'énumération qu'il fait des costumes importés de l'étranger au XVIe siècle, dit : « des pourpoints et hauts-de-chausses italiens et anglais, des manteaux lombards, des tuniques de Hongrie, des chausses à crevés à la flamande et taillées à l'allemande, et pour les femmes des robes flamandes ». Les toiles de ce pays étaient si estimées que Fr. Jean de la Cerda en parlant du luxe féminin dit : « et la toile doit venir des Flandres ». Les noms de provenance flamande sont encore conservés parmi nous pour des toiles et tissus qui, bien que fabriqués en Espagne, sont appelés toiles de Hollande, de Cambrai, etc., ainsi que des imitations des dentelles de Bruxelles, de Bruges, de Malines, etc.

STALLES.



qu'elles furent pàyées; ses disciples et ses ouvriers n'ont-ils pas été pour quelque chose dans ce travail?

Nous ne croyons pas que ce doute puisse être éclairci, à moins que quelque haut relief ne portât la signature du maître flamand, et comme celle-ci n'existe pas, nous devons nous fier aux documents mentionnés.

Nous avons déjà vu que le travail des stalles du Chœur fut terminé par Dancart l'an 1479 et qu'à cette époque les maîtres qui y travaillaient désiraient quitter Séville (*) et l'on peut supposer que l'artiste flamand fut du nombre, mais qu'il changea d'avis en recevant la commande d'un ouvrage aussi important que celui du grand rétable de la Chapelle majeure.

(*) Acte Capitulaire du 5 Juin 1478.

A l'égard de cet artiste, il est certain que le 27 Novembre 1481 on lui fit donner 15,000 maravédis pour faire venir du bois de Flandre (*), qui arriva à Séville le 26 Août de l'année suivante (*). Donc, si dans la seconde moitié de l'année 1479 il se trouve déjà sans travail déterminé et qu'à la fin de 1481 nous le voyons se procurer les matériaux pour le rétable, on peut supposer, sans craindre de se tromper, que le Chapitre contracta avec lui pour cet ouvrage grandiose. Il est à croire que le laps de temps écoulé ait été mis à profit pour l'exécution des dessins, leur examen, leur approbation et autres préparatifs.

(*) Id. id. Le 29 Mai on donna à Dancat 2,000 maravédis pour l'assurance du bois de *borne* qu'il fit venir des Flandres.

(*) Id., id.

La perte des livres du Chapitre de 1479-80, dans lesquels le contrat dut être consigné, nous empêche d'affirmer ce fait que nous croyons, d'ailleurs n'avoir pas besoin de confirmation.

Le 11 Septembre 1482 les chanoines Sanchez et Saavedra furent, chargés de désigner l'endroit où le rétable devait être sculpté, et le Chapitre mit un si grand intérêt à ce que cette œuvre se fît avec toutes sortes de soins qu'il nomma une commission pour aviser, d'accord avec les maîtres qui devaient l'exécuter, au moyen de la faire le mieux et le plus brièvement possible.

Il est bien prouvé, non seulement par la commande déjà citée de la charpente, mais aussi par plusieurs autres résolutions, que Dancart se trouvait à la tête de l'atelier de sculpteurs. Une résolution du 13 Novembre 1482 ordonnait de lui payer 10,000 maravédis de son salaire de l'année antérieure (1481) comme premier charpentier de l'œuvre, et par d'autres du 29 et du 30 des mêmes mois et année, on l'augmentait de 12 maravédis.

Nous voudrions bien pouvoir suivre pas à pas les données relatives à la construction du superbe rétable, mais les livres des Actes Capitulaires de 1483-84 nous manquent, et dans ceux de la Fabrique que nous pourrions appeler *Comptes de tout genre de construction,* la lacune est encore plus considérable, car elle s'étend de 1467 à 1496.

Dans les livres d'Actes de 1485-86, les décrets qui avaient été donnés sont uniquement relatifs à l'achat et au transport des bois; il existe encore une nouvelle lacune depuis 1487 jusqu'en 97. Celui de 1488 nous reste et nous y trouvons le 16 Avril la désignation de plusieurs chanoines pour étudier ce qui avait été exécuté et sculpté du rétable.

Le 21 Avril de la même année, une autre commission fut nommée pour

pour informer si le rétable devait être travaillé à la journée ou de quelqu'autre manière.

Voilà les seules données que nous avons pu contrôler par nous même. Nous ignorons le document sur lequel s'appuie Céan Bermudez pour assurer qu'en 1492 ce travail fut suspendu à cause de la mort de Dancart. Nous ne croyons pas cette donnée exacte, comme nous allons le démontrer par le texte d'un curieux document que nous avons eu le plaisir d'acquérir récemment, qui fait partie de notre collection et qui a un double intérêt, car non seulement il éclaire ce point, mais nous fait encore connaître le mérite d'un autre insigne sculpteur flamand auquel on doit l'exécution de la partie principale du rétable.

Cet artiste s'appelait « Maître Marco », mais on ignorait jusqu'ici qui il était et quelle fut sa patrie. Notre document démontre qu'il était flamand, peut-être un des élèves de Dancart, certainement très expert comme lui en son art.

Arrêtons-nous ici un instant et démontrons, grâce au susdit document, l'importante erreur dans laquelle on a versé en attribuant uniquement à Dancart la partie principale du retable, soit celle qui fait face et s'étend jusqu'à la poutre (*).

(*) La partie supérieure du retable, c'est-à-dire sa conclusion où apparaissent les Apôtres et au centre la Vierge avec le cadavre du Christ repose sur une poutre robuste précieusement taillée.

Comme nous l'avons déjà dit, Céan Bermudez affirmait que le travail du retable dut être interrompu en 1492 par le décès du maître flamand. Il n'en fut pas ainsi, car avant 1489, maître Marco dirigeait cette œuvre; donc Dancart dut mourir en cette année-là.

A la suite de ce décès, le Chapitre tâcha de poursuivre ce travail grandiose et selon l'usage de l'époque il exigea de « Maître Marco » un cautionnement qui garantît l'accomplissement des conditions qui avaient été stipulées. Le sculpteur flamand présenta comme caution deux artistes notables, le peintre Anton Sanchez de Guadalupe et le statuaire Pédro Millan lesquels, pour sauver leur responsabilité, craignant sans doute que Maître Marco n'accomplit pas fidèlement ses obligations, adressèrent au Chapitre le mémoire suivant :

« Révérend seigneur Pédro de Iebenes, chanoine de la Ste-Eglise de Séville et majordome de la Fabrique de la dite Eglise.

» Moi Pédro Millan, imagier, et moi Anton Sanchez, peintre, domiciliés dans cette ville de Séville, nous vous dirons que votre seigneurie sait bien que nous sommes portés caution pour *Marco flamand* maître de la sculpture du retable dans l'ouvrage en bois du dit retable que le dit Marco s'est obligé... (à faire?) et comme il est arrivé à notre connaisance que le dit Marco a reçu certaines sommes de maravédis à compte de son travail et qu'il n'a pas encore fait tout l'ouvrage qu'il aurait dû faire selon les maravédis reçus et sous ce rapport nous autres devenus sa caution nous nous défions de lui parce qu'il n'est pas domicilié dans cette ville, ni ne possède des biens, ni des maisons pour faire honneur à la dite caution; en conséquence nous requérons de vous une, deux et trois fois que votre seigneurie ne lui fournisse aucun maravédis de plus jusqu'à ce qu'il ait fait tout l'ouvrage que représentent les maravédis reçus, ni ne lui donne rien de plus à compte du dit ouvrage sans que nous soyons présents et que nous concédions l'autorisation pour le faire. Si vous le faites ainsi vous ferez bien et si vous faites le contraire nous protestons afin de n'être pas obligés pour cela en vue du dit cautionnement. »

Le dit chanoine Pédro de Iebenes répondit : « qu'il lui avait remis jusqu'à ce même jour 120,000 maravédis... pour l'œuvre citée, et qu'il ne lui restait à lui remettre que 30,000 maravédis pour compléter les 150,000 que Maître Marco devait toucher pour la première partie et qu'il ne lui remettrait plus rien de ce qui restait sans qu'ils fussent présents pour voir le dit ouvrage » (le 24 Septembre 1489).

Comme les livres des Actes Capitulaires de 1483 à 84 manquent, ainsi que ceux de la Fabrique depuis 1467 jusqu'au 1496, il ne nous est pas

pas possible de préciser d'une façon certaine quand Dancart termina son travail et à quelle date Maître Marco prit l'œuvre à sa charge; mais si la sommation de 1489, que nous venons de copier, dit qu'il restait à l'artiste 30,000 maravédis à toucher pour la première partie de son travail, nous devons penser que la dite partie de l'œuvre, qui coûtait au Chapitre 150,000 maravédis, avait dû être exécutée au moins en deux ans, étant donnée son importance.

Il nous faut donc supposer que Maître Marco remplaça Dancart vers les années 1486 à 87 et s'occupa de continuer ce que celui-ci ne put terminer de la grande partie centrale du retable, puisque les modèles pour la poutre lui furent payés en 1505.

De cet exposé il se déduit: que les plans et les modèles furent de Dancart, que celui-ci travailla au rétable quatre ou cinq ans et son successeur environ dix-sept.

L'ensemble de cette superbe œuvre révèle une fantaisie exceptionnelle, fantaisie si variée, si riche dans l'infinité de ses détails qu'elle étonne et attire en même temps, car on ne sait qu'admirer le plus ou la force d'imagination de son auteur pour combiner ces innombrables lignes, ou l'élégance et la délicatesse qui s'observent jusque dans les moindres détails. Il est vrai qu'une critique rigoureuse pourrait reprocher à l'œuvre de Dancart d'être quelque peu obscure, pompeuse et surchargée, car la profusion exagérée de tant d'ornements si finement fouillés empêche d'embrasser l'ensemble de toutes ces beautés et pour les apprécier, il faut s'arrêter à les examiner une à une. Mais ce défaut ne fut pas exclusif au maître flamand, qui suivait le goût de son temps. Le conventionalisme du style flamboyant qui dominait alors dans toutes les manifestations artistiques, a été considéré par plusieurs auteurs comme une sorte de rocaille de l'art gothique.

« Tout ce que nous pourrions dire à l'égard de l'insigne maître et de chacune des parties de son œuvre, nous en parlons ailleurs (*), sera toujours insuffisant, car l'esprit s'abîme dans la contemplation d'un si prodigieux effort de travail matériel et d'invention. Ses proportions colossales, le soin et la délicatesse de sa sculpture, les nombreux détails dont il est enrichi et qui échappent à la vue la plus exercée, unis au goût exquis qui resplendit dans toute l'œuvre, causent une véritable stupéfaction ».

(*) Sevilla Monumental y artistica, tom. II, pag. 189.

La partie centrale (dirigée et en partie sculptée par Dancart à la fin du XVe siècle et achevée au commencement du XVIe) peut être considérée comme un très admirable modèle du style ogival fleuri de la dernière époque. La combinaison typique d'innombrables lignes architecturales, de motifs si divers, de rinceaux, produit les plus légers filigranes, là les plus délicieuses dentelles, plus loin les ornements à jour d'une hardiesse inouïe. Cette surcharge de détails caractérise également les statuettes, spécialement dans les draperies travaillées à la manière gothique. Les nombreux plis anguleux et conventionnels, les arrangements capricieux

capricieux et variés, le luxe décoratif dont elles sont imprégnées s'éloigne complétement de la nature sévère et simple.

S'il est avéré que ce fut dans la partie centrale du retable que travailla Dancart avec ses élèves ouvriers de 1482 à 1492, nous ignorons les sujets qu'il sculpta et croyons impossible de les désigner, car sans aucun doute les habiles imagiers qui travaillaient sous sa direction s'étaient identifiés avec le goût et la manière du maître, et nous sommes impuissants à faire cette classification, comme nous l'avons fait pour les hauts-reliefs du Chœur.

C'est donc à Dancart et Marco que revient la gloire d'avoir fait la partie principale, soit le centre du retable; quant au dais, nous avons vu que ce fut l'œuvre exclusive du second qui le traça et l'exécuta.

La sculpture des panneaux latéraux fut commencée en 1550 par Diego Vazquez, Nufro et Bartolomé de Ortega, Juan Lopez, Gomez de Orozco et Pedro de Heredia.

Le retable mesure 18 m. de h. sur 13 m. de l.; pour éviter des confusions dans la description, nous parlerons uniquement de la grandiose partie centrale et non des petites parties latérales, car celles-ci furent ajoutées, de 1550 à 1563 par des maîtres espagnols, comme nous l'avons dit, et aussi par le flamand Roque de Bolduc.

Nous bornant à ce que nous appellerons l'œuvre primitive, nous voyons que le centre est formé de 35 compartiments, dont 28 ont une dimension plus grande que les sept inférieurs des premières rangées (*).

(*) 2e. . 1m40
3e. . 1m76
4e. . 1m56
5e. . »
Les largeurs varient aussi, car ceux du centre ont 1m74 et les autres de 0m85 à 0m90.

Ils sont divisés par huit pilastres ornés d'une infinité de mignonnes sculptures de saints et de saintes, sur leurs consoles respectives, abritées par des dais profusément ciselés avec une délicatesse admirable, et se terminent par des pinacles enrichis d'aiguilles, de crêtes ajourés, de feuillage et de mille détails impossible à décrire.

Cette décoration s'étend au long de chaque rangée horizontale jusqu'à la partie supérieure, constituée par une série de dais qui semblent une délicate dentelle; chaque dais couronne un sujet sculpté en haut-relief dont voici la nomenclature :

Ensevelissement du Christ	Les Saintes Femmes et l'Ange au tombeau	Le Christ ressuscité apparaît à Madeleine	L'Ascension du Seigneur	Le Seigneur tirant les âmes du sein d'Abraham	La fracture du pain chez les disciples d'Emmaüs	La Descente du Saint-Esprit
La Prison de Jésus	La Flagellation	Le Couronnement d'épines	La Résurrection	Ecce Homo	Le Seigneur portant sa Croix	Le percement de la Croix
La Purification	Le Baptême dans le Jourdain	La Vierge au tombeau	L'Assomption de la Vierge	L'Entrée à Jérusalem	La Sainte-Cène	La prière au Jardin des Oliviers
La Conception de la Vierge	La Nativité de la Sainte-Vierge	L'Annonciation	La Naissance de l'enfant Jésus.	Le massacre des Saints Innocents	La Circoncision	L'Adoration des Rois Mages
Petit modèle de la ville de Séville	Martyre de Saints de Séville	Le Christ devant Pilate?	Image de la Vierge *de la Sede* titulaire du temple (XIIIe siècle)	Petit modèle du temple Sts Isidore et Léandre	Martyre d'un Saint	Sainte-Juste et Sainte-Rufine

Les

CATHÉDRALE DE SÉVILLE.

RETABLE.

CATHÉDRALE DE SÉVILLE.



CHŒUR.



Les reproductions et la description que nous en donnons, donnent une idée de l'importance de l'œuvre capitale des maîtres; elle suffit à les ranger parmi les premiers statuaires de l'époque.

Ils font gloire à leur pays où l'on ignorait jusqu'ici leur existence. S'ils font légitimement honneur à leur patrie, nous avons une grande satisfaction à les faire connaître, car si la Flandre peut s'énorgeuillir de les compter parmi ses fils, c'est à nous Sévillans que revient l'honneur d'apprécier leur talent, de leur avoir procuré les moyens de se produire, de posséder leurs créations et ce nous est une grande satisfaction d'avoir pu en ses modestes pages leur rendre un tribut d'admiration.

ROQUE DE BOLDUC

Roque de Bolduc fut un imagier et statuaire notable dont le vrai nom nous est inconnu. Quoiqu'il ait signé de diverses manières, comme l'on voit par les fac-similés ci-joints, et qu'on retrouve sa signature dans beaucoup de documents, on l'appelle Balduc ó Bolduc.

Il habita cette ville au moins depuis 1534. Qu'il fut flamand est prouvé par le texte même de plusieurs documents où l'on fait acter cette nationalité, et par la déclaration que lui-même fait dans son testament où il apprend qu'il a un frère appelé *André Codebelse* qui vivait avec sa famille à Cambrai. Nous pourrions peut-être attribuer à cette ville l'honneur d'avoir été son berceau, si nous n'avions la persuasion qu'une autre ville l'a vue naître.

A l'égard de ce nom de Boldoc ou Boldoque, nous sommes portés à croire que ce ne fut pas son vrai nom, mais plutôt qu'il le prit, ainsi que le faisaient alors d'autres artistes pour indiquer leur patrie ou lieu d'origine comme « Un tel de Gand, tel autre d'Anvers, celui-là de Bruges. » Le 22 Septembre 1556, un Iobe de Belduque, flamand, étant à Séville (c'est-à-dire qu'il y séjournait, mais n'y était pas domicilié) et habitant dans le quartier de Ste-Marie, loua une maison dans la rue de la Pajeria, propriété de Jean Gutierrez (*) ».

(*) Registre notarial n° 11. Livre II de la même année folio 2,224. Archives des Protocoles.

Dans un autre document également de l'an 1556, le 5 Décembre, on trouve que Jover Ranyes, *flamand naturel de Belduquet,* conféra ses pouvoirs à Nicolas Bolco, flamand, et de cet acte fut témoin Bernalde Gruzpau, tapissier flamand.

Notre avis est que les deux documents se rapportent à la même personne

personne qui était nommée tantôt Iobe ou Jover de Belduque et tantôt Jover Ranyes, son vrai nom. (*)

(*) Reg.not. nº 11, liv. II, de cette année, fol. 2,868. Archives des Protocoles.

Il n'est pas douteux pour nous, que le mot Balduc soit le nom d'une ville des Pays-Bas, car outre les citations que nous venons de noter, il est avéré par des documents de l'époque qu'à Séville on faisait le commerce des couteaux dits de *balduque*, et parmi les effets qui composaient le vestiaire de la *Vierge de los Reyes*, au XV[e] siècle, on cite des tuniques de *boldoque*, étoffe qui serait ainsi appelée parce qu'elle provenait sans doute, comme la coutellerie, des fabriques du lieu connu en espagnol sous le nom de *bal ó bolduquet* (*). Aujourd'hui on désigne par le mot *balduque* un mince ruban de coton qui sert à rattacher des rouleaux et des liasses. En tenant compte des corruptions bizarres que les nôtres faisaient subir aux mots étrangers jusqu'à les rendre méconnaissables, nous ne croyons pas trop hasardeux de supposer que la patrie de cet artiste fut la ville de Bois-le-Duc, chef-lieu ou capitale du Brabant du Nord, appelée par les Hollandais Hertogenbosch, patrie du fameux Gérôme Bosch.

(*) Dans l'intéressant et beau livre publié au mois d'Avril 1908, par Mgr le Duc d'Alba, qui contient la correspondance de Gutierre Gomez de Fuensalida, ambassadeur en Allemagne, en Flandre et en Angleterre (1496-1509), sont copiées plusieurs lettres du dit personnage, datées de *Bolodque*, *Bolduque* ou *Boloduc* corruptions espagnoles du nom français d'une même ville que chacun faisait à sa volonté.

Nous ne pouvons éclaircir ce doute en examinant les signatures de ce maître parce qu'il les écrivait de différentes manières, comme nous l'avons vu, mais prenant, toujours sans doute, comme surnom, celui de son pays natal. S'il a eu un frère qui s'appelle, selon lui-même, André Codebelse, il semble qu'il dut porter également ce nom. Et cependant quand il vint à Séville en 1524, il était accompagné d'un autre frère, nommé George Baldux, duquel nous savons par les livres de la Fabrique de la Cathédrale de la dite année qu'il travaillait au retable majeur de ce temple sans qu'il soit dit quel était son métier; cependant nous croyons être fixés sur ce point par les livres de dépenses de l'Alcazar de 1539, où il est dit qu'on lui « payait certaines sommes comme *batihoja*, c'est-à-dire pileur de pains d'or, pour les pains qu'il avait fournis pour les réparations de ce palais (*) ».

(*) Dans l'exercice de ce même métier de *batihoja* on le cite dans un écrit de vente de vins qu'il fit comme représentant des mineurs dont il était le tuteur. Ce document est daté du 7 mars 1557.

La première donnée que nous avons du séjour de Roque à Séville est de l'an 1534, où il sculptait les images de S[t]-Ferdinand, S[t]-Isidore et S[t]-Léandre qui composent le blason *hispalense* pour la décoration de notre Hôtel de Ville; il travaillait encore en 1541, et on le nomme dans la liste des journées « Roque flamenco ».

L'année suivante, le 28 Août, il signa, au prix de 6,000 maravédis, le contrat de bail, prenant cours le 1[er] Septembre suivant, des maisons sises à la paroisse de S[t]-Michel, propriété de François Gallego, tanneur (*).

(*) Reg.not. nº 1, livre II, de 1542, fol. 428. *Archives des protocoles*

Quatre ans plus tard, il habitait la paroisse de la Madeleine et il était marié à une Espagnole, à en juger par le nom de celle-ci, Françoise de Olivares, fille de Catherine Hernandez et à laquelle il fut tendrement attaché, comme l'on verra plus loin par son testament.

Le 11 Novembre 1546, ils furent parrain et marraine à l'église de S[t]-Jean de la Palma (*) d'un fils du notable peintre sévillan Jean de Zamora et de sa femme Jeanne Fernandez (*).

(*) Livre de Baptèmes de cette église, fol. 22.

(*) La femme du peintre et celle du sculpteur flamand seraient-elles sœurs?

En 1550, il figure comme témoin de caution dans la procuration donnée

donnée par un maître Pierre, dont la profession n'est pas mentionnée, en faveur de Antoine Gomez, charpentier, pour percevoir 85 ducats d'or de Rui Diaz Melgarejo (*).

(*) Reg. not. nº 19, liv. 1er de la même année, fº 1271. *Archives des protocoles.*

Par une ordonnance du 17 Février 1551, on paya à Maître Roque 1,500 maravédis pour les images et motifs qu'il exécutait pour les parties latérales du grand rétable de la Cathédrale. D'après le livre de la Fabrique de cette année et par celui de l'année suivante, nous savons « que l'on paya deux réaux journaliers à un Flamand pendant huit jours qu'il travaille à l'œuvre du rétable du maître-autel ». Serait-ce Bolduc?

Un très curieux document, ignoré jusqu'ici, nous prouve qu'en 1551, il s'occupait aussi de la construction d'un rétable pour l'église de la ville de Chiclana (province de Cadix). Nous faisons allusion à l'ordre de paiement qu'il octroya à Séville en faveur de Jacome Boti, dont le texte dit :

« Que tous ceux qui verront cette charte sachent comme moi Roque Balduque, flamand, imagier et moi André Ramirez, peintre, domiciliés à Séville, nous octroyons et reconnaissons que nous avons reçu de vous Jacome Boti, florentin, séjournant dans cette dite ville de Séville, au nom et par commision du très révérend Seigneur Bernaldin Constantin, préposé à la maîtrerie et vicaire général de Cadix, qui êtes présents, 18,700 maravédis de cette monnaie, lesquels sont un à-compte de deux tiers de 420 ducats que nous devons percevoir pour le bois, la peinture et la dorure d'un retable que nous sommes obligés de faire pour l'église de Chiclana, lequel nous avons presque achevé, et l'autre tiers nous sera remis selon le contrat que, à ce sujet, a été fait devant Antonio de Toledo, notaire public de Séville, il y a à peu près deux ans..., etc., (suivent les formules de droit), 28 Avril 1551 (*).

(*) Reg. not. nº 15, liv. I, 1551, fol. 217. *Archives des protocoles.*

» Le 22 Janvier 1554, il s'obligea avec Hernan Ximenez, clerc et majordome des églises de Ste-Marie et de St-Jacques de la ville de Medina Sidonia, à construire un tabernacle et un retable pour la chapelle du St-Sacrement du premier temple cité, avec les sujets suivants : La Salutation, avec une frise au-dessus ornée de deux anges et des vases contenant des fleurs, St-Anne, les douze Apôtres, et les quatre Docteurs de l'Eglise, tout le mieux qu'il pût le faire après l'examen des maîtres experts, en employant le bois de pins de Segura (du pays) « et celui de borne des Flandres ».

Le coût de l'ouvrage fut fixé à 110,000 maravédis et il s'obligea à le livrer achevé dans un délai de quatorze mois à partir du jour de la date du contrat (*). Malheureusement, cette importante œuvre n'existe plus, ou du moins on ignore où elle se trouve. Toutes nos investigations sont demeurées infructueuses.

(*) Reg. not. nº 20, liv. I, 1554, fol. 229. *Archives des protocoles.*

Le 22 Janvier 1556, il donna procuration à Diego de Baena, procureur à Sanlucar de Barrameda, pour percevoir de maître Jean de Cologne, également domicilié en cette ville, 30 ducats d'or qu'il lui devait pour un retable qu'il avait fait (*).

(*) Reg. not. nº 7, liv. II, 1555, fol. 131. *Archives des protocoles.*

Le 17 Juillet 1556, il signa un contrat avec Jean Ramirez, fondateur de la chapelle de St-Alphonse dans l'église du village de Lepe (province de Huelva), et s'obligea à exécuter un retable en bois de borne de 17 empans de hauteur et 10 de largeur; il présenta comme caution Antoine de Arfian, peintre. Ce document ne mentionne pas le ou les sujets qui devaient être représentés dans le rétable (*).

(*) Reg. not. nº 7, liv. unique 1556, fol. 1168, *loc. cit.*

Le 28 Novembre de la même année, il donna procuration à Diego de Morales, procureur, pour percevoir d'Isabelle Perez, veuve de Hernando Alonso, domiciliée à Séville, la somme de 18 ducats qu'elle lui devait pour un engagement qu'il avait pris avec elle (*).

(*) Reg. not. nº 7, liv. unique, 1556, fol. 1790. *Archiv. des protocoles*

Le 31 Mai 1557, il contracta avec Barthélemy Ximenez, ecclésiastique du village d'Alcalá del Rio (province de Séville), une convention pour

tion pour la construction d'un retable en bois de borne et de châtaigner qui devait avoir 15 empans et demi de hauteur et 11 et demi de largeur, avec deux corps architectoniques, un soubasement et un frontispice orné de pilastres torsés, un entablement avec frise à têtes de chérubins et une niche avec encadrements ornés de fleurons, destinée à contenir un groupe également en bois représentant S[te]-Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus avec leurs nimbes sur la tête. Entre les pilastres devaient être placés des panneaux peints représentant des saints.

Il s'obligea à le livrer terminé dans le laps de temps qui s'écoulerait depuis Mai jusqu'en Septembre de la même année où le contrat fut octroyé. Il reçut pour paiement 57 ducats d'or (*).

(*) Reg. not. nº 7, liv. unique de cette année, fº 775. *Archives des protocoles.*

Le jour qui suivit la signature de ce document, il en fit un autre renouvelant pour trois ans, à partir du 1[er] Mai de la dite année 1557, le bail de la maison qu'il habitait, rue de la Muela, aujourd'hui d'O'Donnell.

Une annotation dans le livre de la fabrique de la Cathédrale porte qu'il fit, en 1559, deux anges qui servirent de modèle au maître orfèvre Fernando de Ballesteros pour les reproduire en argent (*).

(*) Reg. not. nº 7, liv. unique de cette année, fº 121. *Archives des protocoles.*

Enfin par une ordonnance ou rescrit du 5 Octobre 1560, on lui donna 30 ducats comme acompte d'un motif pour les côtés du maître-autel de la Cathédrale (*).

(*) Liv. de la Fabrique de la dite année.

En 1561, le 9 Mars, il atteste devant le notaire Gonzalo de Baena, avoir examiné comme expert les parties sculptées que Isidore de Villoldo avait faites pour le retable majeur de la Chartreuse de Séville et qu'il ne put finir à cause de sa mort. Juan Bautista Varquez s'obligea à les terminer ainsi que quatre motifs restant encore à exécuter.

Il dut mourir au commencement de 1561, car à cette date « on versa à sa femme 3740 maravédis à fin de compléter 40 ducats pour le travail qu'il avait fait dans le sujet de la Fuite en Egypte, qui se trouve commencé pour les côtés du retable ».

Nous voyons donc qu'il fut occupé pendant dix ans à ces travaux de sculptures.

Si l'Hôtel-de-Ville offre un spécimen très caractérisé de l'architecture de la Renaissance italienne interprêté à la manière espagnole, c'est-à-dire empreint de fermeté et de vigueur, on doit admettre que le travail de Bolduc s'inspira de ces caractères et que son talent trouva à s'exercer dans les créations fantastiques dont la pierre s'enrichissait si prodigieusement.

Il dut se faire connaître par ce travail monumental. Aussi, quand l'œuvre de l'Hôtel-de-Ville toucha à sa fin, ne lui fut-il pas difficile de trouver à exercer son talent à la Cathédrale. Le Chapitre le chargea de l'exécution de sculptures et de grands hauts-reliefs, devant compléter l'admirable ensemble artistique des Maîtres Dancart et Marco.

Ce fait démontre la haute réputation dont il jouissait et qui s'était répandue au dehors, d'où il recevait des commandes importantes, comme le prouve son testament. A ce titre, et voulant rendre hommage à sa mémoire, nous reproduisons ce document, intéressant et inédit, en totalité pour

pour les parties que nous jugeons présenter de l'intérêt, nous bornant à des extraits pour les points secondaires.

« Au nom de Dieu, Amen. Que tous ceux qui verront cette charte de testament sachent comment moi Roque de Balduque, entallador, (sculpteur) domicilié dans cette ville de Séville, à la paroisse de St-André, étant malade de corps, mais sain de volonté et en mon sens et jugement et bonne mémoire tels que Dieu notre Seigneur voulut bien dans sa bonté me les accorder et croyant fermement et véritablement à la très-sainte Trinité et à tout ce que la sainte Eglise catholique de Rome, croit et confesse, comme tout chrétien fidèle doit avoir et doit croire, et désirant mettre mon âme dans la voie la plus facile pour pouvoir la sauver et pour pacifier mon héritage.

» Je déclare que j'ai convenu avec le prieur et la communauté du monastère de St-Domingo de la ville de Xerez de la Frontera, de leur faire un retable avec des images sculptées adapté à un certain modèle et que l'on me versera 530 ducats comme il conste par acte qui se fit à ce sujet, et moi j'ai reçu 150 ducats et j'ai fait autant d'ouvrage qu'en demandait le montant des dits 150 ducats. J'ordonne que le travail soit examiné par des experts compétents en la matière et qu'ils apprécient le prix de ce que j'ai fait.

» Je déclare que j'ai passé avec Juan de Xerez, domicilié en cette ville le contrat de lui faire un retable pour le monastère de la Real (Ste-Marie la Real) de cette ville au prix de 60 ducats, et à compte j'ai reçu 20 ducats, et plus des deux tiers sont achevés. J'ai ordonné que cette œuvre soit examinée et que l'on réclame de Juan de Xerez ce qu'il me doit en plus (*).

(*) Le retable n'existe plus.

» Je déclare avoir convenu avec Rodrigo de Illescas, domicilié en cette ville, de lui faire un retable pour une chapelle qu'il élève dans l'église de St-Isidore de cette ville et qu'en raison de ceci il me donnera pour le travail 60 ducats et en plus le montant du prix de tout le bois qui sera nécessaire pour construire le dit retable et à compte duquel j'ai reçu 40 ducats et j'ai terminé le dit retable, j'ordonne que l'on touche les 20 ducats qui me sont dûs parce que tout le bois me fut donné par le dit Rodrigo de Illescas.

» Je déclare avoir accordé avec le doyen et le chapitre de la Ste-Eglise de la ville de Séville de leur faire certains sujets d'imagerie pour le retable du maître-autel et j'en ai déjà fait une partie, et à compte du montant j'ai reçu 30 ducats, et j'ordonne qu'elle soit vue par des maîtres capables en la matière et qu'ils l'apprécient à sa juste valeur, et si elle n'atteignait pas 30 ducats on remettra la différence au doyen et au chapitre, et si elle dépasse ce prix, on le leur réclamera.

» Je déclare que j'ai accordé avec le majordomme de la ville de Medina Sidonia, de lui faire l'imagerie d'un retable pour l'église paroissiale de la dite ville, et j'ai terminé un Christ et un St-Jean et une Marie, (il ordonne aussi de les faire apprécier comme les autres).

» Je déclare avoir annoté dans mon livre le compte que j'ai avec mes ouvriers du montant qui leur revient et de celui que je leur ai payé; j'ordonne qu'on l'examine et qu'on leur donne ce qui leur est dû ».

Il ordonna qu'on l'ensevelît dans l'église de St-Sauveur et dans le tombeau de sa femme Françoise d'Olivares. Qu'on célébrât une grand'messe de Requiem le jour de sa mort ou le jour suivant et 20 messes basses avec cierges, offrande et l'accompagnement que disposeraient ses exécuteurs testamentaires, plus 2,050 messes, 40 au monastère de St-François et les autres à l'église de St-Sauveur. Dans les monastères du Carmel et de la Victoire 20 messes en chacun d'eux, celles du second en suffrages pour l'âme de ses parents et des personnes auxquelles il devait de la reconnaissance.

Qu'on distribuât 2 réaux pour la cire du St-Sacrement à l'église de St-André et 4 autres réaux pour différents legs pieux, hôpitaux, etc.

Il déclare avoir en sa possession 35 ducats d'Ana Ximenez, pour les lui remettre le jour de son mariage. Il dispose qu'on les lui donne ainsi que 20 ducats à sa belle-mère Catalina Hernandez pour la bonne affection qu'il lui portait et pour les services qu'elle lui avait rendus.

« J'ordonne que l'on donne à Jacqueline, ma nièce, fille d'André Codebelse, mon frère, domicilié dans la ville de Cambrai, qui est en Flandre, 50 ducats pour la bonne affection que je lui porte.

» J'ordonne que l'on donne aux enfants du dit André Codebelse, mon frère, 150 ducats qui seront distribués entre les autres fils et filles qu'il a en outre de la dite Jacqueline, lesquels je leur envoie à cause de l'affection que j'ai pour eux et je désire que le dit André Codebelse les touche et les garde en sa possession jusqu'à l'époque où mes nièces et mes neveux auront atteint 20 ans et on les distribuera également entre eux, et ces 150 ducats je veux qu'on les leur verse du produit des marchandises que j'ai envoyées aux Indes, et dont le coût en Castille est revenu à plus de 800 ducats ».

Il nomma

Il nomma comme exécuteurs testamentaires Francisco Ortiz Aleman et sa femme à lui Francisca de Olivares, domiciliés à Séville, laissant celle-ci comme son héritière universelle, annulant toute autre disposition testamentaire qu'il eût pu faire avant ce testament octroyé dans sa demeure même, le 13 Mars 1561, par devant le notaire Gonzalo de Baena (*).

(*) Colec. de documents de l'auteur.

De toutes les œuvres citées nous avons pu seulement constater l'existence du retable de Ste-Anne qu'il fit pour l'église d'Alcalá del Rio. Heureusement bien conservé, quoique légèrement détérioré, nous pouvons apprécier le degré de perfection qu'il a pu atteindre. En voici une rapide description.

Au centre du socle complètement uni on trouve une inscription en lettres dorées portant :

« Ce retable de Madame Sainte Anne a été commencé par ordre du Révérend Barthélemy Ximenez, Curé de cette église, et il a été terminé l'an mil cinq cent cinquante-huit ».

Sur les côtés on voit deux peintures sur panneaux avec les bustes de St-Barthélemy et d'un autre saint revêtu d'ornements ecclésiastiques et portant une tige de fleurs de lys.

Dans la niche centrale (la seule du retable) se vénère le groupe de la Ste-Vierge et de Ste-Anne, avec l'enfant Jésus sur les genoux de la première. Ce sont des figures de grandeur naturelle, très bien sculptées, avec d'élégantes et classiques draperies parfaitement dorées. Les têtes ont souffert de maladroites réparations, ce qui empêche de juger de leur mérite.

Les deux colonnes torses qui flanquent la niche, la frise avec les petites têtes de chérubins, les piédestaux et autres ornements du retable sont du goût le plus raffiné de la Renaissance, et sont sculptés hardiment à la façon espagnole.

Le couronnement du retable est formé d'un bas-relief avec le buste, de grandeur naturelle, du Père éternel.

Les autres parties du retable sont ornées de panneaux de grand mérite et elles appartiennent selon nous à l'école flamande, dans le genre de Pedro Campaña.

Les parties de sculpture mentionnées révèlent que leur auteur fut un maître notable, et justifia la bonne réputation dont il jouit à son époque.

Nous ne pouvons terminer ce travail sans parler de l'œuvre la plus importante du sculpteur flamand dont nous ayons eu connaissance.

M. Daniel Berjano a eu l'heureuse chance de trouver dans l'archive des Protocoles de Càceres le contrat intervenu entre le majordome de la Fabrique de l'Église de Ste-Marie de cette ville et les sculpteurs domiciliés à Séville, Guillen Ferran et Roque de Bolduc pour qu'ils fissent le travail du grandiose retable majeur de ce temple, un des plus beaux qui existent en Espagne. Ce document porte la date du 20 Août 1547.

Nous

Nous allons donner un extrait de la très intéressante étude que M. Berjano a publié dans la « *Revista de Extremadura* » (Août 1904) où le lecteur trouvera des détails que nous jugeons précieux pour se former une opinion sur l'importance de cette œuvre, puisque nous n'avons pas la possibilité de pouvoir admirer ces beautés ni d'en obtenir une bonne reproduction.

Le retable occupe les trois côtés de l'octogone qui forme le fond de l'abside de la grande nef et s'élève sur un soubassement uni, en pierre, sur lequel s'étend une guirlande avec des anges nus, en haut relief, qui soutiennent des médaillons portant les attributs de la Passion. Sur ce socle s'élèvent les trois corps du retable : le premier ayant pour sujets St-Jacques, la Conception, la Nativité de la Ste-Vierge et St-Georges : sur ceux-ci l'Adoration des Bergers, l'Annonciation, la Circoncision et l'Adoration des Mages, la Flagellation, le Christ tombant sous la Croix, la Descente aux enfers et la Résurrection. Au centre, l'Assomption, servant de base au groupe supérieur du couronnement, se détachent les figures de la Foi et de la Charité.

Quatre colonnes forment les lignes architecturales du retable et le subdivise; elles sont ornées de sculptures et supportent un entablement portant un calvaire et des anges avec les attributs de la Passion.

Le soubassement est enrichi des bustes, en haut relief, des Docteurs de l'église latine et des quatre Évangélistes.

Les entre-colonnes sont occupées par les statues de St-Jacques le Majeur, St-Pierre, St-Paul, St-Barthélemy, St-Jacques le Mineur, St-Jean, St-Thomas, St-André, St-Thadée et St-Simon.

L'arhitecture de tout le retable est de l'ordre composite, du style le plus exquis, et son exécution a mérité les éloges les plus enthousiastes des amateurs et des savants.

Si pour Maîtres Dancart, Marco et Bolduc nous avons eu la chance de trouver les nombreux documents inédits que nous avons transcrits, nous n'avons pas eu la même bonne fortune pour les autres sculpteurs flamands dont il est question dans cet article, et pour juger de leur mérite il nous faudra faire des conjectures prudentes et raisonnables jusqu'à ce que l'on découvre quelque document qui puisse éclaircir ou confirmer l'opinion que nous avons formée.

❧

Le 6 Septembre 1541, le sculpteur Jean de Gante, domicilié dans cette ville, à la paroisse du Sauveur (*) traita avec François d'Ocaña, ouvrier en soie, l'œuvre d'un brancard pour l'image de St-Jean-Baptiste au prix de 64 ducats d'or payables en trois termes. Cet acte fut passé devant le notaire André de Tolède.

(*) L'année 1541, nous voyons employé à la décoration du magnifique palais de Charles V à Grenade, un sculpteur appelé Juan de Gante. Serait-ce le même qui vint de cette ville pour travailler dans la nôtre? Voyez le fascicule de M. Gomez Moreno titulé « Palais de l'Empereur Charles V à la Alhambra ».

L'année suivante, le 5 Février, le même artiste donna quittance au dit Francisco d'Ocaña, à Juan Lopez et a Lorenzo Garcia du montant de 21 ducats, prix du second terme que ceux-ci lui avaient versé (1) Le total

(1) Reg. not. nº 7. Liv. 1er de 1542, fol. 698. *Archiv. des protocoles.*

Le total du coût de cet ouvrage et le temps qu'il dut y employer font croire qu'il s'agit d'un travail d'importance artistique.

Dans le livre de la Fabrique de la Cathédrale de 1544, se trouve annoté « qu'on lui versa 6,750 maravédis pour un madrier qu'il sculpta avec un couronnement, au-dessus du Chœur, afin de cacher les soufflets de l'orgue » (*).

(*) Il n'existe plus.

Douze ans après il habitait encore la ville, car le 26 Novembre 1554, il reçut comme apprenti Antonio de Arroyo, *flamand naturel de Gant,* âgé de dix ans, lequel ne connaissant pas l'idiome castillan, dit le contrat d'apprentissage, et n'ayant pas l'âge de s'obliger légalement, autorisation fut donnée à cet effet par le maire Francisco Martinez (*).

(*) Reg. not. nº 11, liv. 2, 1554. *Arch. des protocoles.*

C'est tout ce que nous savons de cet artiste qui dut avoir du mérite puisque le chapitre ne dédaigna pas de l'occuper. Nous donnons le fac-simile de sa signature.

Juan Danber, dont le nom n'est autre que d'Anvers ou de Amberes, comme nous disons, doit être le même qui est aussi appelé Juan Flamand dans la liste des artistes qui travaillaient à sculpter les ornements du bel édifice de notre Hôtel-de-Ville pendant les années 1527 et 28 (*).

(*) *Archiv. municipales.*

En 1547 nous le trouvons occupé à la construction de la chapelle royale de notre Basilique (*).

(*) Livre de la Fabrique de la même année. *Arch. de la Cathédrale.*

La concision avec laquelle sont rédigées les annotations auxquelles nous nous rapportons ne nous permet pas de faire des déductions ni de son mérite, ni des travaux qu'il exécuta pour le Chapitre de la Cathédrale et pour le Conseil municipal.

Le sculpteur Pedro Flamand faisait preuve de son habileté en sculptant, en 1542, des fleurons et des ornements en bois pour les plafonds d'une des salles du rez-de-chaussée de l'Alcazar; il n'est pas mentionné (*), de même que son compatriote Cornieles qui, en 1547, se trouve cité parmi les sculpteurs qui travaillaient à l'ouvrage en pierre de la Chapelle Royale (*).

(*) *Archives de l'Alcázar.*

(*) Livre de la Fabrique de la Cathédrale de la même année.

En 1527, Maître Copin, également sculpteur, s'occupait à tailler les pierres destinées à la construction de l'Hôtel-de-Ville (*), et finalement *Martin Guttierrez, flamand*, donna quittance en faveur de Rodrigo Zarco et autres de certains maravédis (le chiffre manque dans le document parce que le papier est détruit en cet endroit) montant de l'ouvrage qu'il s'était obligé de faire dans l'église de St-Pierre à Huelva, selon l'engagement du 9 Août 1504 (*).

(*) *Archiv. municipales.*

(*) Reg. not. nº 7, livre de 1480-1505. *Archives des protocoles.*

(A suivre.)

J. GESTOSO Y PEREZ.

NOTICE

HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe (1)

III.

Les maîtres peintres flamands : Pedro de Campaña. — Hernando de Esturmes. — Francisco Frutet. — Geraldo Witwel. — Cornelio Schut. — Juan Vanmol. — Pedro de Campolargo.

PEDRO DE CAMPAÑA

PARMI les artistes flamands les plus remarquables qui choisirent notre ville pour séjour, se détache la figure du grand peintre si admiré en Espagne, comme partout ailleurs, appelé par ses compatriotes Pierre de Kempeneer, nom que lui-même espagnolisa et latinisa en signant généralement ses tableaux et ses documents : *Campaña, Campaniensis* et *Campania*, car nous n'avons vu qu'une fois la signature de *Canpener.*

Son labeur artistique a mérité que des critiques étrangers, aussi érudits qu'Alphonse Wauters, Siret, E. Fetis, Ch. Blanc, W. Burger, Viardot, Portaels, Lefort et autres et les espagnols Pacheco, Palomino, Cean Bermudez, Madrazo et Amador de los Rios, se soient occupés de sa biographie et de fournir des renseignements sur ses œuvres, mais notre inoubliable ami, M. Ch. Jimenez Placer, s'est spécialement occupé de cette question et a collectionné tout ce qui avait été publié par ses prédécesseurs en l'enrichissant de nouveaux faits (*).

(*) Discours lu à l'Académie Sévillane de Belles Lettres. Imp. L'Ordre, 1897.

Après toutes ces recherches nous avons eu le bonheur de trouver de nouveaux documents, et il n'est pas douteux que si quelque érudit se proposait d'augmenter ces données, il obtiendrait de beaux résultats en recourant à l'Archive Générale des Protocoles, source historique intarissable qui doit être consultée quand il s'agit d'une personnalité aussi notable que Campaña, dont les œuvres recherchées par les riches corporations

(1) Voir tome III, fascicule IV, p. 157.

corporations religieuses et par les particuliers, devaient être l'objet de nombreux contrats passés devant les notaires de Séville.

Nous allons utiliser les données qui nous ont été transmises, en les augmentant d'inédites, apportant ainsi notre petit grain de sable au piédestal que la critique moderne élève à l'insigne peintre « émule des plus grands et inférieur à presque aucun des anciens », comme le qualifie le grand annaliste Don Diego Ortiz de Zúñiga.

Maese (maître) Pedro flamand, comme l'appellent ses contemporains, connu universellement sous le nom de Pedro Campaña ou *de* Campaña, naquit à Bruxelles, selon ses biographes, en 1503, son véritable nom étant Pieter de Kempeneer (1). François Pacheco, le célèbre peintre, nous a laissé de lui de nombreuses et intéressantes données, quoiqu'il ne put le connaître, parce que celui-ci naquit juste à l'époque ou Campaña décéda à Bruxelles, mais il lui fut bien aisé de recueillir des lèvres de personnes l'ayant connu, les renseignements biographiques les plus exacts et ainsi il put affirmer « qu'il eut des parents illustres et éclairés, des biens substitués et des richesses », affirmation admissible, car le même Juan de Campaña, fils du maître fameux, dut être un des concurrents du peintre sevillan Pacheco à l'illustre Académie et sans doute un de ses amis, étant donné la grande réputation de celui-ci parmi ses artistes collègues.

Les nombreuses académies artistiques-littéraires qui fleurirent à Séville, ville appelée par Cervantes « Rome triomphante en vaillance », furent des lieux de réunion, auxquels, ajoutèrent un grand lustre, des hommes éminents par leur culture et leur instruction, tels le duc d'Alcalá Don Fadrique Enriquez de Rivera, Don Juan de Arguijo, Juan de la Cueva, Malara, le maître Francisco de Medina, Luciano et Carlos de Negron et Pacheco, le peintre érudit et admirateur de l'antiquité classique, qui maniait aussi bien la lyre que la plume ou le pinceau. Il n'est donc pas étonnant que ce dernier artiste eut recueilli, de quelques-uns

(A) Zani. *Enciclopedia metódica-critico-ragionata delle Belle Arte.* 1re partie, t. IV, pag. 151.
(B) Piron.

(1) Piedro Campana dont on a traduit le nom espagnol par le nom de *Champaigne* en français (A), ou de *Vande Velde* (B) en flamand, s'appelait en réalité Pierre De Kempeneer, *Pierre le Campinois, Petrus Campaniensis* comme le dit l'inscription de sa belle *Descente de Croix*, de Séville. La connaissance de ce nom est un fait capital, car jusqu'aujourd'hui on n'aurait pas osé attribuer à Campaña des peintures ou des dessins portant les lettres P. D. K., ses véritables initiales. » Jimenez Placer. *Discours* cité.

» Bruxelles, 30 octobre 1883. — ..... Les renseignements biographiques manquent absolument pour ce peintre. M. A. Wauters, archiviste de la ville, qui lui a restitué son véritable nom, n'a pu lui reconstituer une histoire authentique et nos recherches personnelles n'ont pas abouti à un meilleur résultat. Voici tout ce qu'on sait sur l'artiste connu en Espagne sous le nom de Pedro Campaña.

» Il s'appelait Pierre de Kempeneer, né à Bruxelles en 1503 . . . .

. . . .

« Tout en ayant fait mention de la découverte du nom flamand de cet artiste, je suis d'avis qu'il doit continuer à figurer comme Campaña dans l'histoire de l'art. C'est ainsi que je l'appellerai moi-même chaque fois que j'aurai l'occasion d'en parler. On ne débaptise pas un artiste qui a rendu célèbre le nom qu'il a pris ou que lui ont donné ses contemporains. » E. Fetis. Jimenez Placer. *Discours.*

« ..... Voici quelques détails que peut-être vous avez déjà, mais qui, en raison de la langue flamande, ont besoin de quelque explication :

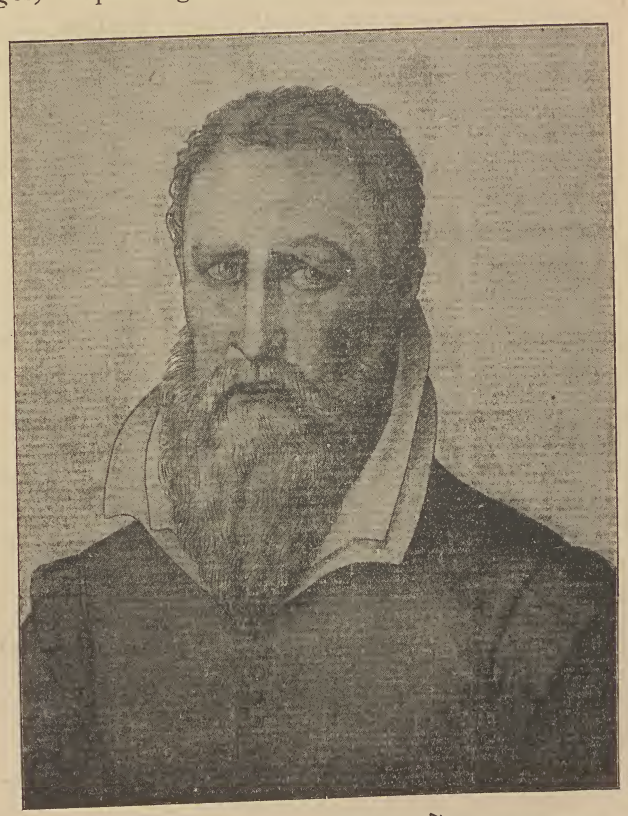
« Quelques auteurs ont dit que le vrai nom de Pedro de Campaña était « Van Velde » ou « Van de Velde », ce qui est la traduction flamande des mots « de Campaña » ou « de las Campañas ». D'autres auteurs traduisent par « Pierre de Champagne ». Mais ce qu'il y a de plus sûr, c'est qu'il s'appelle en flamand « Peeter de Kempeneer » ou que traduit du flamand au français le mot dit : « Pierre de Campinois » ou « Pierre Campinois » ; c'est à cela que répond la signature du tableau de la cathédrale de Séville écrite en latin : « Petrus Campaniensis ». La Campine ou « de Kempen » est une portion du territoire belge qui occupe une partie de la province d'Anvers et une partie de la province du Limbourg.

» Ce qui donne de l'importance à ces détails, c'est que l'on peut attribuer véritablement à Pedro Campaña les tableaux signés : « P. D. K. » ou « P. K. », lettres qui sont ses vraies initiales. » E. Paulus.

P. S. — Inutile de faire remarquer que le fait d'être appelé Campinois *ne prouve pas* qu'il doit être né en Campine ; tous les auteurs me semblent d'accord pour dire qu'il est né à Bruxelles.

quelques-uns de ces illustres amis contemporains de Campaña, les renseignements inappréciables qu'il utilisa pour écrire la biographie du peintre bruxellois.

Par ces mêmes causes, il dut lui être facile d'obtenir un bon portrait, conservé par Juan de Campana ou un autre des amis de son père, original qu'il dût avoir devant les yeux pour faire de lui une très correcte esquisse — que nous reproduisons ici — au crayon noir, avec de légères touches rouges, lequel figure dans le curieux manuscrit de Pacheco,



MAESE PEDRO CAMPAÑA PINTOR

(Copie de l'original dessinée par Francisco Pacheco.)

intitulé : *Livre de description de véritables portraits d'illustres et mémorables personnages,* dont l'original est conservé à Madrid par les fils de celui qui fut notre ami, Son Excellence Don José Maria Asensio et Toledo.

M. J. Placer, citant M. A. Wauters, nous dit : que sa famille, sans appartenir à l'ancienne noblesse, jouissait d'une très grande considération, tant par les charges officielles que plusieurs de ses membres exercèrent, que par la réputation qu'ils avaient su gagner dans les lettres ou dans les arts; elle était de Bruxelles et y résidait. Guillaume de Kempeneer, fils de Daniel et de Jeanne T'Sas, fut conseiller en 1540-43 et par son testament, octroyé le 30 Mai 1548, il disposa que son corps fût enterré dans l'église de N.-D. de la Chapelle, à côté de sa femme

femme Catherine T' Sclevex, près de l'autel de St-Georges, en recommandant qu'au pilier le plus proche de sa tombe fut placé un beau tableau religieux que devait peindre maître Michel Seryeshoute. Jacques de Kempeneer exerça également en 1569-70 la charge de conseiller.

Un autre parent, appelé aussi Jacques, était peintre et littérateur, car il entra à la Chambre de rhétorique, intitulée « Le Livre », où il s'acquitta des fonctions de doyen en 1551 et de prince en 1553, le lexicon de Naples signale encore un autre Jacques de Kempeneer, peintre de fleurs et de fruits, qui vivait au début du XVIIe siècle.

On ignore jusqu'à présent quels furent les professeurs de Campaña (peut-être fit-il ses premières études sous la direction de Jacques de Kempeneer, comme l'indique M. J. Placer) et quels furent les centres où il reçut les premiers enseignements de son art; il nous faut laisser s'écouler quelques années pour avoir d'autres données de sa vie.

Il est acquis qu'il partit vers l'année 1529 pour Rome et qu'à son passage par Bologne il s'y arrêta pour peindre un arc de triomphe, érigé à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles-Quint (*).

(*) D'après Pacheco, dans son livre *Arte de la Pintura* etc., Campaña fut à Bologne en 1530, quand il avait 27 ans, et Palomino dit la même chose dans son *Museo Pictorico*.

Ces fastueuses fêtes passées, il continua son voyage. Les grandeurs archéologiques et artistiques de Rome, surtout les œuvres de Michel-Ange, durent fortement impressionner son juvénile génie.

Campaña paya à celles-ci le tribut du plus grand enthousiasme et elles furent pour lui l'objet d'une sorte de culte, une riche source d'enseignements, comme le démontrent « les illustres *(sic)* ouvrages et dessins de très adroite plume qu'il fit en cette ville », selon ce qu'affirme son biographe Pacheco. Il sut gagner par son talent l'importante protection du cardinal Marin Grimani de Aquileja, qui l'emmena à Venise et pour lequel il peignit le fameux tableau représentant « la Madeleine conduite au Temple par Ste Marthe pour entendre la prédication du Christ ».

A cette époque, il fit aussi beaucoup de portraits, probablement de membres de la famille Grimani. Pour le palais de cette famille, palais que l'illustre Titien — que Campaña connut certainement — était chargé de décorer, Campaña, sur la recommandation de l'Aretino, peignit, à Bologne, pour la somme de 1,000 ducats, le portrait de l'empereur, portant le même costume avec lequel il fit son entrée lors de son couronnement (*).

(*) Jimenez Placer. « Discours. », p. 23.

On croit qu'outre ces œuvres, il en composa d'autres avant de quitter l'Italie, telles : *La Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, du Musée de Berlin, *La Vierge au pied de la Croix* et *La Madeleine*, du Louvre.

Son éducation artistique achevée, dans la plénitude de son génie, possédant la technique, l'esprit nourri des souvenirs ineffaçables des merveilleuses créations des maîtres italiens (*), il arriva à Séville. Il y trouva un vaste champ d'action et put y déployer sa féconde imagination.

(*) « Libro de descripcion de verdaderos retratos... »

Dans l'atmosphère de richesses matérielles et d'exquise culture artistique, scientifique et littéraire qui l'environnait, les encouragements ne durent

ne durent pas faire défaut. Le séjour à Séville dut d'ailleurs lui être rendu plus agréable encore par la présence d'une nombreuse colonie de compatriotes, qui lui rappelait sa patrie.

Quant aux influences italiennes qu'il révéla dans ses œuvres, Pacheco, se reférant au grand peintre Luis de Vargas, son contemporain, consigne que celui-ci disait : « ..... si quelqu'un veut contempler peinture de Raphaël, qu'il voit au cloître de l'église S[t] Paul, l'ange du tableau de la Salutation par maistre Pedro. »

Séville eut donc pour Campaña beaucoup d'attraits et il n'est pas étonnant qu'il se prit d'affection pour son sol et pour ses habitants qui, du premier jour, rendirent hommage à ses mérites extraordinaires, car, s'il faut en croire Pacheco, il ne fut pas seulement peintre excellent, mais « parfait sculpteur, grand astrologue, mathématicien savant, géomètre d'élite et connaisseur de la perspective ».

Quant à ses sculptures, il suffit de consigner qu'un aussi grand maître dans cet art que l'insigne sévillan Geronimo Hernandez disait : « qu'il estimait comme un singulier profit de les copier ».

Mais arrêtons-nous brièvement pour bien fixer l'époque à laquelle le peintre flamand arriva à Séville. M. J. Placer nous dit qu'en tenant compte de ce qu'en 1530 Campaña continuait son voyage interrompu à Rome « et en acceptant la donnée (c'est le même auteur qui parle) fournie par Pacheco, et bien plus certaine pour nous, qu'il resta dix ans en Italie, nous déduisons que Campaña dut arriver à Séville en 1540, car tous sont d'accord pour dire qu'en quittant l'Italie il vint en Espagne et fixa sa résidence à Séville. Notre opinion se raffermit par la croyance du même Pacheco quant au séjour de Campaña à Séville, lequel dit que celui-ci y habita pendant vingt-quatre ans et par le fait de se trouver à Bruxelles en 1563 ».

Les déductions de M. J. Placer, s'appuyant sur la donnée de Pacheco, que l'artiste flamand résida dix ans en Italie, sont fort discrètes; mais si le peintre biographe n'a pas été exact, toutes ses déductions sont erronées; nous croyons le prouver en citant une annotation du Livre de la Fabrique de la Cathédrale de 1537, par laquelle il est avéré que « 3,750 maravédis furent versés à maître Pedro Campanero *(sic)*, flamenco, à compte de ce que l'on devait lui payer pour la peinture qu'il faisait sur la partie postérieure des grandes orgues ».

Il n'est pas douteux pour nous qu'un peintre flamand appelé *Pedro Campanero*, qui décorait de ses pinceaux les revers des orgues de notre cathédrale, n'a pu être que Pedro de Campaña. Si, en effet, dès son arrivée à Séville, celui-ci signait ses tableaux comme nous avons dit et comme on verra plus loin qu'il le faisait en écrivant Campaniensis, cela permit au copiste, peu scrupuleux dans la traduction du latin, d'espagnoliser le nom et d'en faire *Campanero*. (Fondeur ou sonneur de cloches.)

Nous ignorons le quartier qu'il habita à Séville en 1537. Le plus ancien document que nous avons sur lui, après la note que nous venons de citer,

citer, est précisément le contrat qu'il passa avec Hernando de Jaen, en 1547, pour peindre sa fameuse *Descente de Croix*. Il habitait alors la paroisse de Ste Catherine. Plus tard, en 1551, il loua une maison, propriété de Antonio Salcedo, à la paroisse de St Jean de la Palma, il renouvela le bail de la même maison pour un an, à partir du 17 Janvier 1553 (*). Il y habita jusqu'au 12 Janvier 1555, année dans laquelle il passa le contrat pour les peintures du retable de la Purification de la Cathédrale. Le 26 Mars 1556, date de l'ordonnance de paiement du second tiers du prix des dites peintures, il habitait la paroisse du Sauveur, il y résidait encore le 1er Février 1561, date du contrat avec Diego de Herrera pour les tableaux du couvent de *Regina Cœli* (1).

(*) Collec. d'autographes. Archs Municips.

Etant certain de la date de 1547, fixant le quartier de Séville qu'il habitait, nous avons eu recours aux archives paroissiales de Ste Catherine pour avoir des données supplémentaires; mais la chance ne nous a pas favorisé. Le plus ancien registre de mariage comprend les années 1548 à 1602; à le voir si peu volumineux, on juge qu'il doit se trouver fort incomplet; il l'est, en effet, car il existe à peine du XVIe siècle quelques feuillets dans lesquels nous n'avons rien trouvé. Quant au registre des baptêmes, qui comprend de 1541 à 1552, nous y avons trouvé quatre actes : le premier du 4 Octobre 1544, le second du 23 Janvier 1545, un troisième du 1er Mars 1548 et un autre du 4 Mai 1550. Dans tous est nommé un maître Pedro, mais de la lecture des documents, nous inférons qu'ils se rapportent à une autre personne que celle de l'insigne peintre flamand. Ces biographes comptent parmi les premières œuvres qu'il fit pendant son séjour à Séville, le tableau, aujourd'hui disparu de l'église St Laurent, représentant « La Nativité de la Ste Vierge », que Pacheco décrit dans son *Arte de la Pintura* en disant : « qu'on y voyait Ste Anne au lit et, appuyée sur son sein, la Ste Vierge enveloppée dans des langes, St Joachim assis près du lit, habillé comme c'est l'habitude de le peindre avec une tunique et un manteau, et deux servantes, l'une plumant une poule et l'autre balayant l'appartement ».

Vers cette époque, il dut peindre le grand tableau représentant les deux saints ermites Paul et Antoine dans le désert de la Thébaïde, pour l'autel de la chapelle que Doña Maria Herrera Franco dota dans l'église paroissiale de Ste Isidore de Séville. Panneau qui y existe encore, bien qu'endommagé par d'inhabiles restaurations.

Ce tableau porte la signature :

PETERVS CAMPANIENSIS

Des premières années de son séjour à Séville, nous croyons posséder un autre panneau : un Calvaire avec la Vierge et St Jean, que l'illustre

(1) Nous ne connaissons pas le document sur lequel s'est appuyé M. Jimenez Placer pour dire, en se rapportant aux premières années de la résidence de Campaña à Séville, que : « Il fit de sa modeste habitation, dans le quartier Ste-Croix, un atelier improvisé où, livré à ses pensées..... etc., il commença ses travaux. » Nous n'avons trouvé aucun document prouvant que Campaña a habité la paroisse de Ste-Croix.

que l'illustre famille d'Hernan Ponce de Léon donna à la Confrérie du S[t] Sacrement dans l'église de S[t] Jean-Baptiste (vulgairement appelée *de la Palma*) où il est actuellement conservé. Si cette peinture ne portait pas la signature suivante :

HOC OPVS FACIEBAT
PETRVS CAMPANIENSIS

nous sommes persuadés qu'aucun critique ne l'aurait considérée comme étant l'œuvre du maître flamand. Outre que le sujet n'offre pas la moindre nouveauté et invention, qui le distingue du vulgaire, le coloris en est si froid, qu'il est complètement différent de tous les tableaux que nous connaissons de lui.

Outre ces tableaux religieux, on croit qu'il peignit aussi, dans ses premières années de résidence à Séville, plusieurs portraits pour la puissante famille des ducs d'Alcalá et une « Descente de Croix » pour le couvent des religieuses de S[te] Marie de Grâce, commandée par l'abbesse Doña Maria de Guzman. On sait par Céan Bermurdez (*) que ce panneau était à Madrid, en possession d'une personne qui l'obtint du couvent moyennant l'obligation de payer certaines réparations à cet édifice; selon M. J. Placer, il fut vendu à Paris, en 1843, avec d'autres tableaux de la collection Aguado pour la somme de 1,905 francs (1).

(*) *Dictionnaire...* Article *Campaña.*

Nous voudrions présenter chronologiquement les œuvres que Campaña exécuta dans cette ville, mais nous manquons de documents et de dates sûres; nous en parlerons selon le criterium adopté par les usages.

Commençons par mentionner le beau panneau représentant le Christ attaché à la colonne, avec S[t] Pierre à genoux à droite du spectateur et à gauche les portraits des donateurs : un personnage et une dame agenouillés; ce panneau se trouve dans la chapelle du S[t] Sacrement de l'église de S[te] Catherine.

Malgré les mauvaises conditions de lumière où il se trouve, ses tons chauds et son dessin puissant révèlent le grand peintre. Il est à remarquer qu'à la hauteur de la tête de la dame se trouve une inscription qui semble être de la main même du peintre flamand, car les lettres en sont

---

(1) Campana fait une allusion très curieuse à ce tableau dans le contrat qu'il passa avec Hernando de Jaen, pour peindre la « Descente de Croix », qui se trouve à la cathédrale. Dans ce document il s'oblige à ce que cette peinture « soit telle et aussi bonne et plutôt meilleure que celle du retable que moi, le dit maistre Pedro, ai faite pour la chapelle où fût enseveli le juge Louis Fernandez, qui se trouve enterré dans le monastère de S[te]-Marie de Gracia de cette dite ville » (Séville).

Ces phrases nous prouvent que l'artiste n'était pas mécontent de son œuvre. Ce tableau lui fut peut-être commandé par l'abbesse Dona Maria de Guzman ou par le juge Louis Fernandez?

De toutes façons, l'œuvre de Campaña, vendue à Paris, méritait certainement un prix plus élevé que 1,905 francs!!

« En même temps que cette « Descente de Croix » et pour le même monastère, un autre peintre, nouvellement arrivé à Séville comme Campaña et flamand comme lui, exécutait un « Enterrement du Christ ». Il revenait de l'Italie, où il avait également subi l'influence des grands maîtres. Il s'appelait François Frutet (selon Cean Bermurdez) et mû par un sentiment de jalouse émulation, il essaya, sans cacher son intention, d'obscurcir par le mérite de son œuvre celui que pouvait avoir celle de Campaña. Le résultat de cette concurrence fut inaperçu par maître Pierre; il nous paraît démontré par le fait, très significatif, que notre artiste, son tableau achevé, fut appelé à faire les portraits de la très noble famille de la maison des Guzmanes, Ducs de Medina-Sidonia, à laquelle appartenait l'abbesse Doña Maria de Guzman. »
JIMENEZ PLACER. *Discours.*

en sont semblables à celles qu'il employa pour la signature du tableau et qui dit : S^TA MONICA, ce qui a induit en erreur quelques critiques, car ils ont cru que la dame donatrice représentait la sainte mère du grand docteur de l'Eglise St Augustin.

A l'angle inférieur gauche, on lit :

HOC OPVS FACIEBAT PETRVS
CAMPANIENSIS

Sont aussi d'un grand mérite, bien qu'inférieur à celui du panneau que nous venons de citer, les peintures de l'autel de la « *Vierge de la Paix* », qui se trouve adossé au mur extrême de la nef de l'Evangile, dans l'église de St Pierre, autel dont le donateur fut le juré Pedro de Santiago Ferriol. Elles représentent les sujets suivants : Au centre, la « *Vierge assise avec l'Enfant Jésus* » et dans les quatre compartiments latéraux l' « *Elévation de la croix* », le « *Christ attaché à la colonne* », St Pierre est à genoux à ses pieds, « *St Gérôme et St Sébastien* ». Sur le socle : l'*Annonciation* au centre, du côté de l'Epître, un groupe de dames vêtues de noir, à genoux dans une attitude de prière, et du côté de l'Evangile, dans la même attitude, deux personnages, qui semblent être père et fils. Ces trois petits panneaux sont en mauvais état. Sur le piédestal de la colonne, peint dans le sujet de l'Annonciation et qui fait partie de la décoration architectural, on lit : (*)

(*) Nous avons copié textuellement.

PETERVS
KAMPANIA
FACEBAT

Les biographes et les critiques de Campaña nous montrent que l'année 1548 fut celle où il produisit son œuvre capitale, la fameuse « *Descente de Croix* », aujourd'hui conservée avec le plus grand soin dans la sacristie majeure de notre cathédrale, ce renseignement, qui n'est pas exact, comme nous allons le démontrer par le contrat passé entre Fernando et Gaspar de Jaen et le grand maître, contrat que nous avons eu la bonne fortune de trouver après de pénibles et nombreuses recherches, aux Archives Générales des Protocoles et dont nous donnons, vu son grand intérêt, l'extrait suivant :

« que tous ceux qui verront cette charte sachent comme moi maître pierre flamand (*) peintre d'imagerie (*) domicilié que je suis en cette ville de séville à la paroisse de sainte-catherine j'octroie et reconnais que je suis d'accord et convenu avec vous fernando de jahen domicilié dans cette ville de séville à la paroisse de sainte-croix et avec vous le licencié gaspar de jahen son fils habitant de cette ville que nous sommes et que vous êtes présents, de telle sorte que je suis obligé de peindre un rétable de quinze empans de haut et neuf de large et de faire la peinture des dessins au pinceau dans toutes les parties où il serait nécessaire et des figures qui seront de cette sorte : une descente de jésus de la croix

(*) Dans l'original on n'emploie pas de majuscules.

(*) *Pintor de imagineria*, dit le document : c'est-à-dire peintre d'images, de saints, de figures.

de la croix où il doit y avoir huit figures le jésus au milieu et nicudemus et abarimatia (*sic*) et notre-dame et saint-jean et les trois maries et en plus les lointains qui seront nécessaires pour un bon ouvrage et en plus sur le socle du rétable de mettre des lettres d'or qui diront lequel a commandé de le faire et quand et selon et de la manière qu'elles lui seront demandées et commandées de faire et de plus je m'oblige que dans un panneau à part je mettrai au naturel le dit fernando de jaen agenouillé devant un crucifix et que la table sera de grandeur naturelle et les figures du rétable seront de grandeur naturelle et la dite œuvre et la peinture doivent être telles, et aussi bonnes et plutôt meilleures que celles du rétable que moi le dit maistre pierre fis pour la chapelle où fut enterré le juré louis fernandez qui est enterré dans le monastère de sainte-marie de grâce de cette ville et je m'oblige à le livrer tout fait et fini en tous points pour qu'il puisse être placé le quinze du mois de décembre qui viendra de l'année où nous sommes de la date de cette charte à la vue de personnes et experts en art et que moi le dit maistre pierre je fournirai tout ce qui sera nécessaire pour faire tout ce qui est dit de la dite peinture et que je recevrai et que vous me donnerez par raison de ce qui est dit quatre-vingt-dix ducats d'or de trois cent soixante-quinze réaux chacun que vous devez me donner et me payer ici à séville sans plaidoyer aucun et un tiers au moment de me donner le panneau pour faire ce qui est dit, et l'autre tiers une fois faits les deux tiers du travail et l'autre tiers une fois fait et fini et examiné tout le dit ouvrage sous peine du double si je ne faisais pas et n'accomplissais pas de la manière convenue ce qui est dit, que vous le dit licencié vous pourrez chercher d'autres personnes qui le fassent et l'accomplissent à n'importe le prix auquel vous les trouveriez et pour la peine de cette charte vous pourrez m'exécuter en ma personne et biens (*)..... et je m'oblige à vous donner et payer vingt mille maravédis de cette monnaie qui est en usage à présent..... et pour tenir ainsi ce qui est dit je vous donne avec moi comme ma garantie cebrian de caritate (1)..... la charte est datée à séville dans l'étude du notaire public susnommé sise rue de gradas lundi vingt-huit du mois de juillet année de la naissance de notre sauveur jésus-christ de mil cinq cent quarante-sept. » Suivent les signatures des contractants, garant, témoins, le notaire (Garcia de Leon), qui autorisent le document (2).

(*) Les points de suspension indiquent les formules de droit, elles n'offrent aucun intérêt.

L'église de S[te] Croix ayant été détruite pendant l'invasion française, le Chapitre de la Cathédrale dut réclamer le magnifique tableau de Campaña et il appert par acte capitulaire du 19 Janvier 1814 qu'un membre du Chapitre requit que les fabriciens (majordomes) passent, le jour même, s'il leur est possible, pour prendre livraison du tableau de la « *Descente de Croix* » qui était à l'église de S[te] Croix, avis étant donné au Chapitre de déterminer l'endroit où il doit être placé et il chargea la commission des administrateurs d'examiner la manière de recevoir le dit tableau et d'en rendre compte au Chapitre et aussi du droit du Chapitre et de celui du fondateur (*).

(*) Livre d'actes de 1814, folio 9. Arch. de la Cathédrale.

En vue du contenu de l'acte cité, nous avons recouru au livre de la Commission

(1) C'était un commerçant étranger qui jouissait à Séville, au XVI[e] siècle, d'une grande réputation, d'après les innombrables documents qu'il octroya et dont beaucoup existent aux archives des Indes. Il équipa des flottes pour poursuivre les pirates qui infestaient les mers. Il obtint une concession royale pour assainir le Guadalquivir, il envoya au Pérou des chameaux d'Afrique pour les employer aux transports, les y acclimatant pendant un grand nombre d'années, et il jouit parmi ses contemporains d'un grand prestige. Serait-il flamand?

(2) Comme on peut juger par ce document, Campaña s'obligea à achever le tableau pour qu'il pût être placé dans la chapelle le 15 Décembre 1547. S'acquitta-t-il exactement de cette condition? C'est probable, parce que dans la charte d'institution de la Chapellenie, par Hernando de Jaen, qui porte la date du 26 Septembre 1548, on lit : « *In dei nomine amen.* Que tous ceux qui verront cette institution de chapellenie sachent que moi, Hernando de Jaen, habitant de Séville, au quartier de S[te]-Croix, j'ai une chapelle dans la dite église, qui est près de l'autel de Notre-Dame, laquelle j'ai restaurée, construite *et décorée le mieux possible* et à présent pour que la dite chapelle reste à mes descendants pour qu'on y célèbre le culte divin en l'honneur et gloire de Dieu notre Seigneur, pour cela j'ordonne, je commande et je veux pour après mon décès et comme le mieux..... etc. » Donc, si Hernando de Jaen déclare que la chapelle était réparée, construite et *décorée*, et si le tableau était son principal ornement, nous avons la preuve qu'il dut être achevé quelques mois avant la date de la charte que nous avons mentionnée.

Commission d'administration de 1799-1814 où nous trouvons la donnée suivante : Le 19 Janvier 1814, le Chapitre a chargé sa commission d'administration d'informer sur le droit que peut avoir le Chapitre au tableau de la « *Descente de Croix* », qui se trouvait dans l'antique église de S[te] Croix et de celui qu'a le fondateur *ou de celui qui se dit tel* ».

Il se déduit des deux documents qu'il y eut alors un particulier qui se considéra comme ayant droit à la possession du tableau et que celui-ci, ou bien par une transaction avec le Chapitre ou par ce que son droit était plus clair, devint enfin sa propriété (1). Le portrait d'Hernando de Jaen est-il resté, à la suite de cette transaction supposée, entre les mains de celui qui s'appelait le « patron », comme fondateur de la chapellenie ? Nous n'en savons rien.

Peut-être le chef-d'œuvre de maître Campaña est-il dans quelque musée ou collection particulière, faussement attribué à un autre artiste.

Nous renonçons à faire la description de ce tableau magistral et dirons seulement que le coloris est aussi sobre que brillant et place l'artiste flamand parmi les coloristes émérites.

La scène sublime représentée est grandiose et d'un sentiment émouvant. Pacheco disait « qu'elle lui inspirait de la peur et de la frayeur et qu'il craignait de rester seul en présence de cette peinture ».

A l'angle inférieur, à gauche du spectateur, on lit la signature suivante :

HOC OPVS
FACIEBAT PETRVS
CAMPANIENSIS

La tradition rapporte que l'immortel Bartolomé Esteban Murillo restait en extase en le contemplant, au point qu'un jour, le sacristain de l'église, qui attendait pour fermer les portes, voyant que le grand peintre ne se décidait pas à quitter la chapelle, lui dit :

— Maître, qu'attendez-vous là ?

— J'attends qu'on finisse de descendre le Seigneur de la croix. Il doit y

(1) Après avoir terminé cet article, nous avons trouvé des documents éloignant tout doute à l'égard de la propriété du tableau. Nous donnons l'extrait suivant :

« Le 21 Mai 1802, Doña-Maria-Josefa de Silva, veuve du chevalier *Veintiquatro* Don Juan-Manuel de Vibero, étant en possession du patronat fondé par Hernando de Jaen en l'église de S[te]-Croix, envoya une requête au Chapitre ecclésiastique se plaignant des affronts que lui faisait le majordome de la même église, qui attentait à ses droits car, parmi une foule de choses, il prétendait aussi destiner la chapelle à des magasins, il avait arraché les vitraux des fenêtres et commis d'autres méfaits. La détermination que dût prendre le Chapitre en vue de ces plaintes n'est pas connue, mais nous savons quel était le nom du patron de la chapelle et le maître du panneau en 1802 (*).

(*) Rayon n° 96, tablettes 5, liasse 18, folios 4 et 13 à 15.

» Le 4 Novembre 1814, Don Juan Ignacio Vibero, fils de Don Juan Manuel, envoya une pétition au Chapitre ecclésiastique où il dit qu'à son retour de la guerre il avait vu avec la plus grande douleur sa chapelle détruite en l'église de S[te]-Croix démolie, les images détruites; comme patron de la fondation faite par son ascendent, Hernando de Jaen, il voulait rentrer en possession de tout ce qui avait appartenu à la dite chapelle et, en vertu de ce fait, il sollicitait du Chapitre de lui rendre le tableau de la *Descente*, que par sa volonté celui-ci gardait en dépôt sous la condition de le rendre quand il lui conviendrait de faire valoir ses droits. »

Il est à supposer que le tableau fut déjà réclamé avant cette date, car nous avons déjà consigné le décret de la Commission d'administration du 19 Janvier 1814 pour qu'elle informa à l'égard des droits que le Chapitre put avoir au panneau. En constatant qu'il avait un propriétaire indiscutable, elle crut plus opportun de ne pas répondre à la pétition du sieur Vibero, lequel réitéra sa demande dans une nouvelle requête du 12 Juillet 1815. Après s'être plaint du manque de courtoisie du Chapitre, qui ne lui répondait pas, il le prévient que si le tableau ne lui est pas rendu il le réclamera par la voie judiciaire.

La décision capitulaire en vue de cette menace ne nous est pas connue, mais il est à supposer qu'une transaction intervint entre le Chapitre et le patron, comme nous lisons dans le texte.

CATHÉDRALE DE SÉVILLE.

DESCENTE DE CROIX.



Il doit y avoir un fond de vérité dans cette tradition, car Murillo ordonna de l'enterrer au pied de l'autel où brillait ce tableau admirable.

Après les triomphes obtenus, l'avis de maître Campana devait être très estimé; nous voyons que le 8 Juillet 1549, par acte devant notaire, dont nous possédons l'original, il fut appelé, de concert avec le peintre Jean de Zamora, par le flamand Hernando de Esturmes pour apprécier un rétable de peinture et de sculpture que ce dernier avait fait sur commande de Alonso de Castro, habitant et régisseur de Sanlucar de Barraméda; nous publierons ce document très curieux en traitant des œuvres du dit Esturmes.

Depuis cette dernière date (1549) jusqu'en 1551, nous n'avons aucune nouvelle du maître. A cette seconde date, Antonio Salcedo, courtier de bourse, donna une quittance en sa faveur de 9,000 maravédis, que Campaña lui paya par anticipation, comme rente annuelle de la maison qu'il habitait au quartier de St Jean de la Palma, propriété du premier (*). Nous avons dans cette même année connaissance d'une autre œuvre de Campaña, ignorée jusqu'ici, et que nous indique un document dont nous possédons l'original.

(*) Registre notarial. Liv. 1551, folio 137. Arch. des protocoles.

Il s'agit d'un contrat passé entre le peintre et Alvaro de Torres, par lequel le premier s'obligeait à peindre sur une toile que le client lui fournirait « une image de notre dame *de la antigua* de la sainte église de cette ville (la cathédrale) avec l'or et nuances et de la forme et manière que la dite image de la antigua est dessinée et au même naturel ». Il s'obligea à commencer son ouvrage le 1er Juillet prochain et à le terminer en quinze jours à la satisfaction de l'acquéreur et après avis préalable d'un expert peintre, il lui sera payé dix-sept ducats d'or (1). Le contrat porte la date du 30 Juillet 1551.

Il est à déplorer que cette copie, exécutée par Campaña, ait disparue. La condition d'avoir exigé qu'elle fut si exactement pareille à l'original nous fait supposer qu'elle fut commandée au maître avec l'intention de l'envoyer à l'une ou l'autre église d'Amérique où l'on tâchait de répandre la dévotion aux images sévillannes les plus vénérées. Nous devons ajouter que la peinture originale de la Ste Vierge *de la Antigua* est d'un archaïsme giottesque très accentué, d'une grandeur colossale, d'une simplicité d'expression et d'un dessin défectueux : ses vêtements, brodés d'or, imitent un riche brocart; caractères tous différents de la manière de sentir et d'exécuter du grand maître bruxellois.

De quelle manière l'artiste classique, pondéré, jouissant des dons d'inspiration et de coloris réalisa-t-il sa commande? Il serait bien intéressant de pouvoir l'apprécier en examinant sa copie.

En cette

(1) Une des images de Notre-Dame les plus vénérée dans cette ville est celle qui est connue sous le titre *de la Antigua* (l'Ancienne). Elle fut peinte au XIVe siècle sur un pan de mur de la mosquée musulmane transformée en temple chrétien immédiatement après la conquête de Séville par St Ferdinand, et elle resta dans cet édifice jusqu'aux premières années du XVe siècle, date à laquelle commencent les travaux du grandiose temple actuel. La dévotion qu'inspirait cette image était si extraordinaire, que le pan de mur fut non seulement conservé avac le plus grand soin pendant la construction de la nouvelle église, mais que, moyennant de grandes dépenses et force difficultés, il fut transporté et placé dans la belle chapelle que, dans sa grande dévotion à cette image vénérée, — que de naïves traditions font remonter au VIe siècle de l'ère chrétienne, — le cardinal Don Diego Hustado de Mendoza fit construire à ses frais dans la cathédrale, au commencement du XVIe siècle.

En cette même année 1551, le 25 Avril, il acheva les panneaux représentant S[t] Cosme et S[t] Damien, S[te] Herménégilde et S[t] Léandre faisant actuellement partie de la notable collection de peinture appartenant aux héritiers de M. Lopez Cepero de Séville. Une note de l'illustre fondateur de cette galerie nous apprend que ces panneaux proviennent du couvent de *las Dueñas* de cette ville.

(*) H. 1.34. L. 0.62.

Chaque tableau (*) représente un des saints mentionnés, on observe une grande différence dans leur exécution, car si ceux de S[t] Cosme, S[t] Damien et S[t] Isidore, tout en ne comptant pas parmi les meilleures œuvres de Campaña, sont pourtant dignes d'estime; on ne peut dire la même chose de la figure de S[te] Herménégilde, dont l'attitude violente et l'incorrection de dessin dans le bras gauche est si manifeste qu'il paraît impossible qu'elle procède du grand peintre. Le coloris étant brillant, il en résulte des œuvres très décoratives, peut-être destinées à occuper des places élevées dans le rétable pour lequel elles furent peintes, elles gagneraient à être vues à distance.

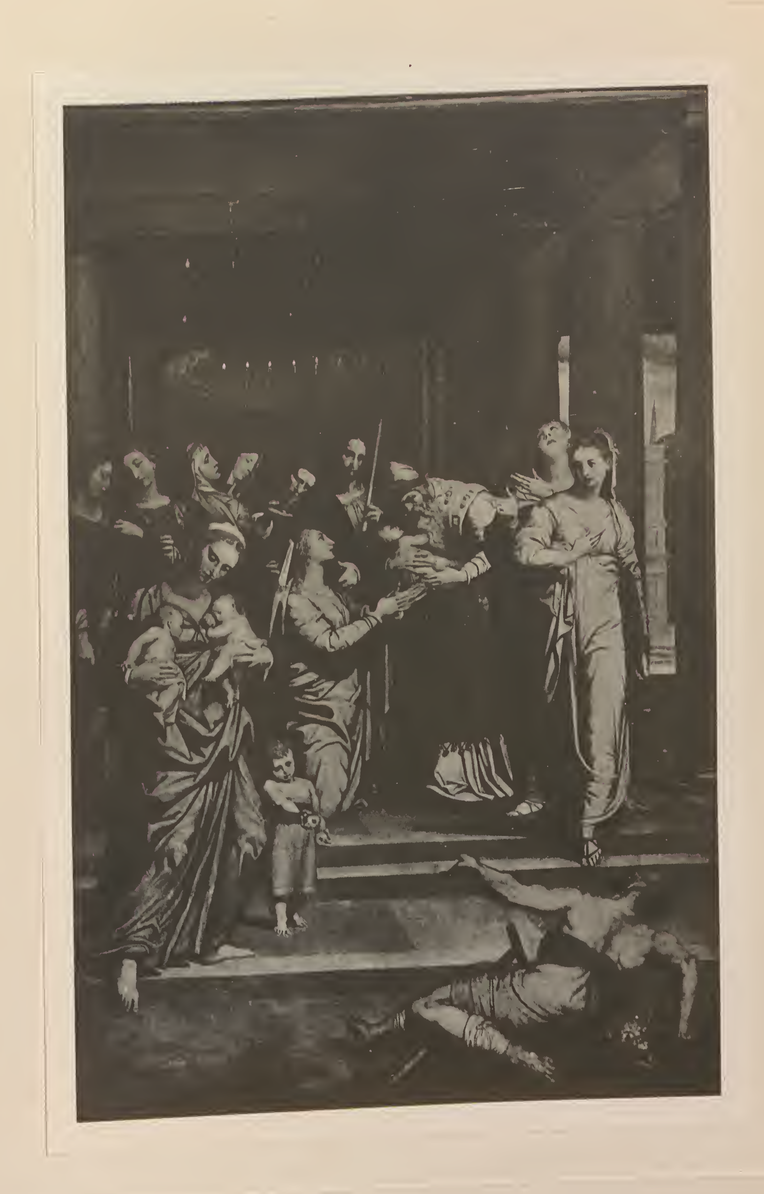
La renommée que Campaña s'était acquise se répandit dans toute la ville; il n'est pas étrange que le Chapitre de la Cathédrale ait utilisé fréquemment ses talents en lui commandant des dessins ou cartons pour les vitraux que devaient peindre les frères flamands Arnaos (si les dires de Espinosa de los Monteros sont certains) et, selon Céan Bermurdez, les modèles pour les statues des Rois que devaient sculpter les maîtres Campos et Lorenzo del Vao pour le grand portail de la Chapelle Royale de notre Basilique.

Nous le trouvons occupé vers l'an 1555 à l'exécution d'une autre de ses meilleures œuvres. Nous voulons parler du rétable connu sous le nom de rétable de la « Purification » ou du « Maréchal », parce qu'il fut commandé par le maréchal Don Diégo Caballero, lequel se trouve dans une chapelle de notre cathédrale sur une tribune peu élevée, du style de la renaissance, que nous appelons en Espagne *plateresque*, simple, élégant de tracé et d'exécution, il est dû au sculpteur Pedro de Becenil, selon un acte que cet artiste passa devant notaire avec Pedro de Campaña, le 14 Janvier 1555. Il contient dix panneaux attribués jusqu'ici au grand peintre bruxellois, quoique dans l'exécution de tous ou de quelques-uns dut collaborer un peintre sévillan. Cette note inédite a été trouvée par nous dans le même contrat passé entre les deux peintres et l'opulent Maréchal Don Diégo Caballero, contrat que nous avons eu la chance de trouver dans les Archives Générales des Protocoles.

En vue du grand intérêt de ce document, nous en faisons suivre les faits principaux :

« Que tous ceux qui verront cette charte sachent comme moi, maistre Pierre de Campaña, flamand peintre, habitant que je suis de cette ville de Séville, au quartier de Saint-Jean de la Palma, et moi Antoine Alfian, peintre, habitant que je suis de cette ville de Séville, au quartier de la Madeleine, à nous deux d'un commun accord..... (suivent les formules habituelles de droit), nous reconnaissons et nous octroyons que nous nous sommes concertés et convenus avec le sieur Maréchal Diego Caballero *veinticuatro* (*) de cette ville de Séville, domicilié à la paroisse de Saint-Sauveur, lequel se trouve présent, de telle façon

(*) On appelait «Veinticuatros» les gentilhommes qui, au XVI[e] siècle, faisaient partie du conseil municipal de la Ville, parce qu'ils étaient au nombre de vingt-quatre.



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.





telle façon que nous nous sommes obligés et nous nous obligeons à faire un rétable pour la chapelle que le dit sieur Maréchal a dans l'église majeure de cette ville de la manière et dans les conditions suivantes:

Premièrement le rétable doit avoir vingt pieds de large, ce qui est la largeur du mur où il doit être adossé et trente pieds de haut, lequel rétable doit s'ajuster conformément au modèle qui est déjà dessiné.

Iten: que tout le dit ouvrage doit être fait en bois de borne de très belle qualité et fort bien enchâssé et ajusté comme il convient à un très bon travail et de même que toute la sculpture soit très bien finie, bien déliée et nette et que les figures, qui sont à la conclusion du dit rétable, soient très bien sculptées et gracieuses dans leurs poses et très bien terminées comme il convient à un bon travail, et que les planches soient très bien enchâssées et renfoncées par les barreaux qui seront nécessaires afin qu'elles ne se tordent ni ne se fendent et le tout conformément à un bon travail, et que dans les extrémités où dans le modèle se trouvent les enfants on mettra à leur place deux figures, l'une du seigneur saint Pierre et l'autre du seigneur saint Paul, lesquelles doivent être en bosse ronde avec toutes bonnes proportions selon la hauteur du rétable et très bien finies et ceci quant à la sculpture.

Les conditions touchant la peinture du rétable sont les suivantes:

Premièrement les planches doivent être très bien apprêtées, les fentes bien bouchées avec de la toile, bien raclées, afin qu'elles restent très unies pour que la peinture se fasse très brillamment.

Iten : que dans le panneau du centre principal soit peint le sujet de la purification de Notre-Dame la vierge Marie, très bien ordonné et exécuté à l'huile et fini avec toute perfection et diligence en fines couleurs.

Iten : que dans les autres panneaux du côté droit soit peint le seigneur saint Jacques à cheval comme au naturel et en toute perfection et à gauche le seigneur saint Ildephonse recevant la chasuble des mains de la vierge Marie, dans les deux autres panneaux, qui sont au-dessus de ceux déjà cités, dans l'un saint Dominique et dans l'autre saint François et dans les deux espaces du socle, entre les piédestaux sous les dits panneaux, le portrait du seigneur Maréchal, pris du naturel et de Madame sa femme et dans l'autre espace les portraits de feu Alonso, caballero, son frère, et de la dame sa femme et leurs armoiries aux deux côtés où l'on pourra le mieux les placer et dans le panneau rond qui termine le rétable un crucifix qui doit être peint très bien fini avec ses lointains et ses nuages, ce qui doit être fait avec la plus grande perfection et achèvement.

Ce qui concerne *al estofado* (1) du dit rétable est ce qui suit:

On énumère les conditions de la peinture et des dorures des parties en bois du rétable, de même pour les architectures et les sculptures; nous ne les donnons pas par suite de leur manque d'intérêt pour nous; le document continue dans la forme suivante :

» Lequel dit rétable nous nous obligeons à faire dès aujourd'hui et de ne pas le négliger jusqu'à l'avoir terminé et nous le livrerons fait et terminé complètement placé dans la dite chapelle, de façon que la sainte messe pourra être célébrée devant dans la dite chapelle et à la fin du mois d'août prochain de cette présente année de 1555, selon les dites conditions ci-dessus incluses et selon le dessin que nous gardons en notre pouvoir signé en bas par le seigneur Maréchal Diego caballero et par Gaspar de Léon, notaire public de Séville, et nous le ferons conformément à un bon ouvrage et selon l'opinion des experts entendus et que nous avons reçu et que le dit seigneur Maréchal nous donnera, d'après le prix convenu, cent douze mille cinq cents maravédis, qui équivalent à trois cents ducats d'or, qu'il doit nous donner et payer ici, dans cette ville de Séville, sans aucun plaidoyer, de cette façon les cent ducats dès aujourd'hui, date de cette charte, jusqu'aux premiers quarante jours suivants, et avant si avant arrivait la flotte qui est attendue de *Nombre de Dios* (*), de laquelle est commandant Cosme Rodriguer Farfan et autres cent ducats une fois fait les deux tiers du dit rétable et les autres cent ducats qui restent une fois fait et fini le dit rétable et placé dans la dite chapelle, un paiement après l'autre sous peine de doubler la somme de chaque paiement, et si nous ne faisions pas ce qui est exposé et de la façon convenue que le dit seigneur Maréchal puisse chercher d'autres peintres qui le fassent et accomplissent à n'importe quel prix qu'ils demanderaient et pour ce qu'il coûterait en plus et pour la peine de cette charte et pour les quantités que jusqu'alors nous ayons reçues il puisse nous exécuter dans nos personnes et nos biens, que dans tout ceci le dit seigneur Maréchal soit cru pour son seul serment ou celui de la personne qui le représente, ainsi touchant ce qui coûterait le plus pour faire le rétable comme quant aux maravédis que nous aurons déjà reçus et nous promettons et nous nous obligeons à tenir, garder, accomplir et tenir comme ferme et valable tout ce qui dans cette charte est contenu....... ainsi comme à donner et à payer cinquante mille maravédis à vous le dit seigneur Maréchal comme peine et avec les charges qui en cela vous seraient imposées..... (suivent les formules de droit). Faite la charte à Séville, étant dans la demeure du dit seigneur Maréchal Diégo, Caballero, samedi douze jours du mois de janvier de mille cinq cent cinquante-cinq années » Suivent les signatures de Pierre de Campaña et Antoine de Alfian et celles des notaires (*).

(*) Ville américaine de la province et du royaume de Terre-Ferme, fondée par Diégo de Albitez en 1510. Son mauvais climat obligea les Espagnols à l'abandonner et à se transporter au port du Portobelo en 1585. Depuis lors, elle n'est plus qu'un port misérable.

(*) Registre notarial nº 19. Liv. 1, 1555, fol. 108. Archives des protocoles.

A propos de cet important document, il faut remarquer en premier lieu qu'outre les sujets religieux et leurs portraits, les fondateurs augmentèrent le travail par deux autres sujets : la « *Résurrection* », placé au-dessus

(1) En Espagne, on appelle *estofado* la peinture polychrome exécutée sur de l'or, tantôt sur les draperies des sculptures, tantôt dans les parties architectoniques ou picturales d'un rétable. Les peintres et les sculpteurs espagnols appelaient *estofar* faire pour les vêtements de leurs images des imitations de riches étoffes avec fonds sur or et en couleurs. Nous croyons donc que l'étymologie de ce mot est française, du mot *étoffe*.

au-dessus du tableau de la « *Purification* » et le « *Seigneur parmi les docteurs* », placé au centre du socle entre les portraits.

Après avoir lu le contrat et l'ordre de paiement du second terme convenu que Campaña et Alfian octroyèrent, le jeudi 26 Mars de la même année, le seul que nous avons trouvé (1), il n'est plus possible de douter que c'est à eux deux que nous devons les peintures du rétable et, après un léger examen, on peut déduire que certainement le tableau de la « *Purification* », le plus important, placé au centre du rétable, et les deux groupes des portraits des donateurs sont de la main de Campaña, tandis que tous les autres sont dûs au pinceau d'Antoine de Alfian.

En effet, on aperçoit très facilement les différences des premiers avec les seconds. Ceux-ci manquent de l'élégance, de la délicatesse et de la maîtrise qui resplendissent dans les autres et, quoique Alfian suivait la voie du classicisme italien, il n'en était pas aussi pénétré que Campaña, manquant du goût épuré que celui-ci manifeste dans l'admirable composition du sujet principal, dont les figures ont une noblesse et une expression singulière, que le pinceau d'Alfian n'atteignit certes pas; ses œuvres n'ont pas grand mérite, elles ne dépassent pas la médiocrité et nous les jugeons encore plus inférieures par la grande facilité que nous avons de les comparer avec les œuvres admirables de la « *Purification* » et des « *portraits* », modèles du réalisme le plus étudié.

Le peintre flamand, qui généralement signait ses tableaux, était si convaincu de la valeur de ses œuvres, qu'il ne voulut pas y mettre son nom, persuadé que son mérite, surpassant puissamment celui de son compagnon, il serait impossible de confondre ses peintures avec les siennes.

Malgré toutes les précautions prises par le Maréchal et les artistes pour préserver les tableaux, le temps a détérioré celui de la « *Purification* » en disjoignant les panneaux et bien que l'on ait essayé de réparer le mal en chargeant, en 1880, de sa restauration l'habile maître Don Manuel Lucena, le même ravage y apparaît à nouveau.

Le portrait du Maréchal Don Diego Caballero et de sa famille nous permet d'apprécier Campaña comme portraitiste ; il est certain qu'à ce point de vue on ne pourra jamais assez le louer. Ce sont les seules œuvres qui se soient conservées dans un genre de peinture qu'il a dû cultiver beaucoup, car s'il est vrai que la famille des Guzman (Ducs de Arcos) et celle des Ponce de Leon (Marquis de Cadix) firent appel à son talent, ces portraits ont dû augmenter son crédit dans la ville et beaucoup d'autres personnages durent lui demander leurs effigies.

Celles de

(1) En voici l'extrait : « Que tous ceux qui verront cette charte sachent comme moi maistre Pedro de Campania, maistre peintre, habitant que je suis de cette ville de Séville, à la paroisse de Saint-Sauveur et Antoine de Alfian, qui suis de la ville de Séville, à la paroisse de Sainte-Marie-Madeleine, nous avouons et reconnaissons que nous avons reçu et recevons du seigneur maréchal Diégo Caballero..... cent ducats en or de 374 maravédis chacun de cette monnaie qui est à présent en usage, qu'il nous donne et paie comme à compte des 300 ducats qu'il fut convenu avec nous de nous donner et payer pour la sculpture et la peinture d'un retable que nous faisons pour sa chapelle..... lesquels dits cent ducats sont en plus et séparément d'autres cent ducats qu'il nous a donnés et payés qui font ensemble deux cents ducats..... etc. » Op. 19, liv. 1° de cette année, folio 481.

Que nos lecteurs remarquent la phrase soulignée dans l'extrait, elle démontre clairement que l'œuvre était faite par les deux peintres.





PORTRAITS DE DON DIÈGO CABALLERO ET DE SA FAMILLE.



Celles de la famille du Maréchal sont excellentes par l'extrême correction du dessin et par leur admirable modelé ; il suffit de fixer les visages pour se convaincre qu'ils devaient être d'une ressemblance parfaite (*).

(*) C'est grâce à l'habilité du photographe Anderson, de Rome, que nous avons la satisfaction de faire connaître ces belles œuvres.

Les traits physionomiques des têtes prouvent l'étude consciencieuse à laquelle s'est livré l'artiste. Il a su donner à ses portraits l'expression sévère, simple et noble qui devait distinguer les membres de l'illustre famille sévillanne. Quant au coloris, sobre dans les chairs, il est brillant dans les parties de costume qui le réclamaient, et les détails des bijoux, des armes et des ornements sont scrupuleusement rendus. Ces œuvres nous font regretter profondément la perte des portraits des membres des familles des ducs d'Arcos et des ducs de Medina Sidonia, exécutés en même temps que celui, en grandeur naturelle, du juge Hernando de Jaen (1).

J. GESTOSO Y PEREZ.

(A suivre.)

---

(1) Pacheco fit l'éloge d'un autoportrait de Campaña, disant : « ..... et tout particulièrement il fit un portrait de lui-même d'après nature, avec le costume en usage dans cette région (Flandre) par le temps froid, qui fut acquis par le Conseil municipal de la ville de Bruxelles et il se trouve placé en tête du salon du même conseil comme un hommage de sa patrie. » *Libro de setratos de ilustres y memorables varones.*

NOTICE

HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe (1)



L'année 1556 eut lieu un événement très important pour la famille de l'illustre maître, le mariage de sa fille Catherine, dont nous ignorions l'existence, avec Jean Flieshuer, flamand, de profession inconnue et qui paraît avoir dû posséder de la fortune. Ce fait est prouvé par le contrat de promesse de dot octroyé par Campaña, celui de réception de la même dot et une procuration de Flieshuer en faveur de son beau-père (*).

(*) Nous devons à la courtoisie de notre docte ami M. Rodriguez Marin, qui travaille avec nous aux Archives des protocoles, de connaître l'existence des documents susnommés, ce dont nous lui sommes fort reconnaissant.

Ces pièces nous font connaître de fort curieux détails sur la famille de Campaña, les noms de sa femme, Doña Béatriz de Sequera, que nous jugeons espagnols sans oser la considérer comme sévillane, les effets, costumes, bijoux et argent qui constituèrent la dot et bien d'autres détails intéressants. Il eut donc deux enfants de son mariage, Catherine et Jean, qui fut aussi peintre et sur lequel nous publions plus loin les données que nous en possédons.

Voici les textes des pièces citées :

IL Y A UNE DOT DEVANT MOI (*) LE 20 SEPTEMBRE 1557.

(*) Le notaire qui passe le document.

Au nom de Dieu, Amen. Que tous ceux qui verront cette charte sachent comment moi messire Pedro de Campania, flamand peintre d'imagerie, domicilié que je suis dans cette ville de Séville, à la paroisse de Saint-Sauveur, et moi Béatriz de Sequera, sa femme, avec l'autorisation et le consentement du dit mon mari, qui se trouve présent, comment je le prie et lui demande et lui me donna et me concède pour faire et octroyer cet acte tous deux d'un commun accord et comme une seule personne et chacun de nous pour soi et pour le total et renonçant à la loi de *duobus rei de vendi* et au bénéfice de la division, nous octroyons et nous connaissons vous Juan Flieshuer, flamand naturel de Malines, qui est dans le comté de Flandres, fils de Antonio Flieshuer et de Margarita de Ruben, sa femme, qui êtes ici présent, que moyennant la grâce de Dieu notre seigneur, vous êtes fiancé et les mains engagées légitimement avec Catalina de Campaña, notre fille légitime et pour que vous ayez de quoi soutenir les charges du mariage nous vous promettons et envoyons avec la dite notre fille et pour elle comme biens dotaux six cent huit mille huit cent soixante-dix maravédis, en cette forme : les soixante-cinq mille maravédis en argent et les trente-trois mille et huit cent soixante maravédis en objets d'or et en effets d'habillement et en bijoux de ma dite fille et les trente-sept mille cinq cents maravédis en argent des dits soixante-quinze mille avec les dites choses en or et habits et bijoux nous vous donnons, dès à présent et de la manière suivante :

Premièrement, en argent comptant, les dits trente-sept mille cinq cents maravédis. . . . xxxvii Cd.

Un surtout en taffetas rouge, garni avec une bande de velours cramoisi, six mille quatre cents maravédis. . . . . vi Cccc.

---

(1) Voir tome III, fascicule IV, p. 157 et tome IV, fascicule 1, p. 31.

Une jupe en taffetas double cramoisi avec une bande large en velours cramoisi et un habit de même avec des manches et garnitures en velours vert avec son corsage de même, dix ducats . . . . III Cdccl.
Une jupe en drap vert avec deux bandes en velours vert avec son corsage de même, dix ducats . . . . . , ... , ... III Cdccl.
Une jupe en camelot violet avec une bande en velours noir, quatre ducats . . . . . I Cd.
Deux rondins en fil d'or et une coiffe en taffetas cramoisi avec sa garniture d'or lamellé et un béguin de soie verte avec des tresses d'or et des réseaux en or et en argent et un autre béguin en fil de soie rouge avec une frange en or et perles et un autre béguin en soie violette à mailles avec tresses d'or et deux bandoirs en or et une fraise en soie et fil d'or et une coiffe de soie avec des tremblants en or, le tout en dix-sept ducats. . . . . VI Ccccl̄xxvi.
Des grains en or et trois bagues quatorze ducats . . . . , ... V Cccl.
Des pendants en or, cinq ducats. . . . . I Cdccclxxv.
Deux vestes de femme en taffetas brun qui sont chez le tailleur, en quatre-vingts réaux. II Cdccxx.
Quatre chemises de femme et une futaine blanche, en six ducats . . . . II Cccl.

de sorte que nous restons vos débiteurs pour acquitter complètement les dits cent huit mille cent soixante-dix mille maravédis, trente-sept mille cinq cents maravédis, lesquels nous promettons, octroyons et nous obligeons par dessous la dite maincommunauté à vous donner et payer simplement sans plaidoyer ni débats aucuns, ici à Séville ou à Malines où je vous les verserai d'ici à un an juste, sous peine du double et que si vous, le dit Juan Flieshuer, deviez aller vivre et résider en Flandres avec la dite notre fille, que vous soyez obligé à lui faire et octroyer une carte dotale ou un autre écrit analogue, selon les usages du pays, ainsi de ce que nous vous donnons à présent comme de tout le reste que nous vous donnerons pour que la dite notre fille jouisse des biens qu'elle apporte ainsi que les autres femmes mariées jouissent des leurs selon l'usage et les habitudes des Flandres et pour vous payer les cent ducats dont nous restons vos débiteurs, nous donnons pouvoir à tous les magistrats de n'importe quelle juridiction qu'ils soient, pour que, sans être demandés en justice, ni entendus, ni vaincus sur cette question, ils puissent faire une saisie sur nos personnes et biens, ordonnant de les vendre et de les adjuger et de leurs valeurs vous donnent quittance de cette dette et des dépenses qui, pour ce motif, vous seraient augmentées, comme si cela était sentence définitive et passée en acte de jugement, et je renonce à toutes les lois et privilèges et statuts qui sont en notre faveur et à la loi et droit qui dit qu'une renonciation générale n'est pas valable et pour le payer et accomplir ainsi en toute fermeté nous obligeons nos personnes et nos biens connus et à venir et moi, la dite Béatriz de Sequera, étant mariée, je jure, au nom de Dieu et de sainte Marie et par les paroles des saints évangiles et par le signe de la sainte croix que je fais avec les doigts de mes mains de payer et accomplir et avoir comme valable ce qui est dit et de ne m'opposer à aucune exécution qui, à cause des dits cent ducats, serait faite en mes biens ou en ceux du dit mon mari en raison de ma dot, ni arrhes, ni biens multipliés, ni paraphernaux, ni à aucun autre titre ni privilège et je déclare que je fais cet acte de mon plein gré et volonté et non par peur ni crainte, ni obéissance au dit mon mari et je promets de ne demander ni absolution, ni cassation de ce serment et si elles m'étaient accordées, je promets de n'en pas faire usage et je renonce aux lois des empereurs justiniano et veliano et à nos constitutions et lois de toro qui sont favorables aux femmes et qu'elles ne servent pas dans cette occasion et que le notaire public qui souscrit m'en fit spécialement l'observation et moi, messire Pedro, j'octroie que j'ai donné et que je donne la dite autorisation à vous ladite ma femme pour faire et octroyer tout ce qui est dit, car vous le faites en ma présence et avec mon consentement et moi, le dit Juan Flieshuer, que je suis présent à tout ce qui est dit et j'octroie et reconnais que je reçois ce legs et promesse que vous les dits messire Pedro de Campania et Béatriz de Sequera, votre femme, me faites avec la dite Catalina de Campania votre fille, des cent huit mille huit cent soixante-dix mille maravédis et je la veux et accepte et à compte d'elle je déclare que je reçois les dits cent ducats en argent plus les dits objets d'or, effets et bijoux que l'estimation du tout monte aux dits trente mille trois mille huit cent et soixante maravédis, lesquels vous me donnez et vous me livrez devant notaire public et témoins soussignés et ils sont en ma possession et je m'en reconnais satisfait et possesseur et je déclare que je donne comme arrhes et donation propter nuptias à la dite Catalina de Campania, mon épouse, en honneur de sa personne cent ducats, qui montent à trente-sept mille cinq cents maravedis et je veux, désire et consens que la dite mon épouse reçoive les dits soixante-onze mille trois cent soixante-dix maravédis auxquels monte tout ce que je reçois à présent comme ses biens dotaux en plus qu'elle reçoive les dits cent ducats comme les dites ses arrhes et que tout lui soit compté sur ma personne et mes biens que je possède en ce jour et ceux que je pourrais avoir dorénavant, lesquels je lui donne comme gage et hypothèque que pour qu'elle les garde en son pouvoir et possession, de telle sorte que quand notre mariage sera dissous, à ma mort ou durant notre vie, dans n'importe quelqu'un des cas de ceux permis par la loi, que ni fils, ni fille, ni autre parent ou héritier quelconque que j'ai ou que je laisse dans mon testament ou d'autre manière, puissent prendre, partager ou séparer chose aucune de mes biens jusqu'à ce que la dite ma femme soit acquittée à sa satisfaction et payée des dits maravédis de sa dot et arrhes complètement et si son décès survenait avant le mien, qu'elle puisse léguer et laisser cette sa dite dot et arrhes à ses enfants, parents et héritiers et autre personne qu'elle voudra et où elle désignera et de n'importe quelle manière qu'elle ordonne et les laisse, je suis chargé et obligé de les livrer et payer et restituer à qui la dite mon épouse les laissera et ordonnera si cela arrivait sous peine du double et pour son paiement et accomplissement je donne pouvoir à tous les magistrats de n'importe quelle juridiction et for qu'ils soient pour que sans être appelé en jugement ni entendu, ni vaincu sur cette question pour qu'ils puissent m'exécuter

en ma personne

en ma personne et biens, les faisant vendre et adjuger et de leur montant vous fassent quittance de cette dite dot et arrhes et à qui les posséderait par voies de dépenser, ce qui s'en augmenterait et comme si de ce qui est dit était donnée sentence définitive et passée en cause jugée et sur cela je renonce à tous les fors et privilèges qui soient en ma faveur et à la loi et au droit qui dit que une générale renonciation ne sera pas valable et pour le payer et accomplir ainsi et avoir en vigueur j'oblige ma personne et biens présents et à venir et pour plus de garantie je m'oblige qu'habitant la Flandre avec la dite mon épouse, je lui ferai et octroierai une autre carte dotale et tous les autres écrits qui soient convenables en sa faveur selon les usages et manière de cette nation et moi Diego de la Barrera Farfan, notaire public de Séville, je fais foi qu'en ma présence et devant les témoins souscrits, les dits messire Pedro et sa femme donnèrent et livrèrent au dit Juan Flieshuer les dits cent ducats en argent comptant en plus les dites choses en or, effets et bijoux, sauf les deux vestes en taffetas brun, qu'on dit se terminer chez le tailleur et le dit Juan Flieshuer se reconnut comme possesseur d'elles et il reçut les dits cent ducats et les dites choses en or et effets et bijoux qui s'y trouvent mentionnés et qu'il garda en son pouvoir. Faite la charte à Séville, dans la demeure des dits messire Pedro de Campania et sa femme, mercredi vingt-sept du mois de mai de l'année de la naissance de notre sauveur IHU XPO de mil cinq cent cinquante-six. Témoins qui furent présents Gaspar de Torres et Juan Pevez de Valderrama notaires de Séville et les dits messires Pedro et Juan Flieshuer le signèrent de lèurs noms au registre et parce que la dite Béatriz Sequera dit qu'elle ne sait pas signer, les dits notaires de Séville signèrent pour elle au registre (*).

(*) Registre notarial nº 1, livre 1, de cette année, fol. 1082. Archives des protocoles.

Le mariage de Catalina de Campaña avec Juan Vlesschouder ou Vlesschouver eut lieu le 3 Avril 1556, comme il appert de l'acte paroissial suivant :

Le dimanche troisième jour d'avril l'an mil cinq cent cinquante-six, moi Juan Benitez, curé, j'ai marié Juan Verchouder, flamand paroissien de Saint Isidore, avec Catalina de Campania, fille de Messire Pedro, paroissien de Saint Sauveur; furent présents (témoins) Juan Gutierrez et Alonso Truxillo, paroissien de Saint Sauveur. Juan Benitez, signature (*).

(*) Livre des mariages de cette église, qui commence en 1544 et termine en 1562, fol. 38.

Mercredi le 22 septembre 1557, Juan Vlesschover, mari de Catalina de Campania déclare avoir reçu de vous les dits messire Pedro et Beatriz de Sequera, ses beaux-parents, cent ducats, qui montent à trente-sept mille cinq cents maravédis, lesquels sont à compte des cent huit mille huit cent soixante maravédis que vous m'avez promis en envoyés en dot de mariage avec la dite mon épouse..... et parce que les autres soixante-onze mille trois cent soixante-dix maravédis qui manquent vous me les avez donnés et payés et moi je les ai reçus de vous en argent et en chose d'or, trousseaux et vêtements.

Immédiatement après et le même jour Juan Vlesschouver octroya pouvoir à Pedro de Campaña pour demander, requérir, recevoir, avoir et toucher devant le tribunal comme en dehors, tous les maravédis et autres choses qui lui étaient dues en cette ville, comme ailleurs, pour prêts qu'il eut faits ou pour n'importe quelles autres obligations ou connaissances ou sans eux octroyant ordre de paiement... etc., etc. (*).

(*) Registre notarial nº 1, livre 2, 1557, folios 740 et 41. Arch. des protocoles.

Dans ces pièces, le fiancé n'est pas qualifié *habitant de* Séville, mais *résident*, ce qui prouve qu'il était de passage pour peu de temps et, sans doute, dans l'intention de retourner en Flandre; c'est par là sans doute que les conditions stipulées dans les dits écrits de promesse et réception de dot prévoient le cas d'un transfert de domicile à ce pays.

Ce document offre la particularité de la signature du maître, car c'est la seule que nous avons vue où son nom flamand apparaît, circonstance pour laquelle il nous a paru opportun de la reproduire avec celle de son gendre Juan Vleschouder, nom dont les Espagnols ont peut-être changé par la force de la prononciation la lettre initiale V en F, l'appelant Fleschouder ou Fleschouer.

Nous savons déjà que le Chapitre de la Cathédrale, appréciateur de son talent, l'avait honoré de ses commandes et qu'il le fit de nouveau en 1560, car par les livres de la Fabrique de la Ste Eglise nous voyons qu'il s'occupait de la décoration du monument pour la Semaine Sainte sans que soit particulièrement spécifié le travail qu'il fit.

En suivant

En suivant autant que possible l'ordre chronologique, nous allons faire connaître une autre œuvre de Campaña qui, jusqu'ici, n'a été mentionnée par aucun des biographes du grand artiste et dont on ignorait l'existence.

Le lundi 10 Février 1561, Pierre de Campaña s'obligea avec Diego de Herrera, domicilié à la paroisse S[t] Sauveur, à lui peindre un rétable avec le sujet de la « *Descente de Croix* » (*Quinta Augustia*) dans la partie centrale ; le « *Père Eternel* » au frontispice, et à la base cinq portraits : celui de Juan de Herrera, père de l'intéressé, le sien propre et celui de ses frère et sœurs Jean, Catherine et Marie ; de plus, comme il était alors en usage, une inscription mentionnant le propriétaire de l'autel et portant le blason avec les armes de famille.

Ce rétable était destiné à l'autel que Diego Herrera possédait à l'église du couvent de *Regina Angelorum* de cette ville. Dans le contrat, que nous avons sous la main, l'artiste s'engageait à le livrer achevé en toute perfection dans le laps de temps compris entre la date du contrat et la Pâques de la même année, au prix de 22,500 maravédis. Les autres conditions convenues par rapport au paiement et à l'accomplissement de l'engagement sont celles habituelles en cette sorte de documents, pour cette raison nous ne les annotons pas (*).

(*) Regisire notarial nº 21, liv. 2, 1561, folio 1062. Arch. des protoc.

Il est à supposer que Campaña n'exécuta pas ses peintures dans le terme fixé par le contrat ou du moins leur paiement fut retardé jusqu'au 7 Août de la même année 1561, où il octroya une charte de paiement en faveur de Juan de Herrera, celui-ci agissant au nom de ses sœurs Doña Maria et Doña Catherine, filles de feu Diego de Herrera, pour la somme de 441 réaux d'argent et de 6 maravédis comme accomplissement et reliquat de 22,500 maravédis, prix stipulé pour ces peintures.

Tout ce rétable dut disparaître lors de l'invasion française et quoiqu'il ne soit pas mentionné dans l'inventaire des tableaux qui, par ordre de Joseph Napoléon, furent déposés dans l'Alcazar Royal de Séville l'an 1810, il est très probable que dans ces tristes jours il soit tombé entre les mains de quelque avare, amateur de nos richesses artistiques ; car les religieux expulsés, le couvent servit de gîte à la soldatesque, la communauté ne s'y réinstalla qu'en 1819 et n'y demeura que peu de temps ; les religieux étant très peu nombreux, le couvent et la communauté furent incorporés à S[t] Paul, leur église fut dégarnie et une société patriotique s'y installa et y resta jusqu'en 1823 où les religieux l'occupèrent de nouveau jusqu'en 1835 ; dans le cours de cette année, l'expulsion générale eut lieu. Il n'est pas étonnant qu'après de si grandes et de si nombreuses vicissitudes, les joyaux artistiques qui enrichissaient le temple aient été détruits ou perdus en partie ou en totalité ; il est certain que déjà en 1844, date de l'impression du curieux ouvrage de l'historien sévillan Don Félix Gonzalez de Léon, ni le rétable, ni aucune de ses peintures n'existaient plus ; s'il en avait été autrement, l'auteur n'aurait certainement pas omis de les citer.

Donc, le

Donc, le document dont nous venons de parler offre un double intérêt, non seulement par la connaissance qu'il nous donne de cet ouvrage ignoré de Campaña, mais aussi par sa date très avancée, qui peut être en concordance avec celle de son départ pour sa patrie, qui eut lieu, selon ses biographes, vers la fin de l'année 1561.

Serait-ce une de ses dernières œuvres? Nous sommes enclin à le croire.

Aussi, en Mars de cette même année, nous le retrouvons de concert avec l'architecte Fernan Ruiz et des sculpteurs Pedro de Becerril et Roque de Bolduc, examinant comme expert l'ouvrage que le sculpteur Juan Bautista Vazquez s'obligeait à faire pour achever le rétable majeur de l'église de la Chartreuse, que le sculpteur Isidro de Villoldo ne put terminer par suite de son décès. Ce document de notre collection d'autographes d'artistes fut octroyé par devant Gonzalo de la Becerra le jeudi 13 Mars 1561.

Nous ignorons les dates où furent faites les peintures du rétable de la petite chapelle fondée à l'église de S[te] Anne, dans le faubourg de Triana, par Francisco Vallejo et sa femme Doña Isabel de la Cueva et dont le sujet central représente l' « *Imposition des plaies à S[t] François* ». D'après Pacheco, ses dernières productions à Séville furent les quinze panneaux qui composent le rétable du maître-autel de la même église, cause principale de son retour à Bruxelles.

Voici les phrases de ce peintre érudit, qui confirment cette assertion : « . . . car où tous les gens sages et bien intentionnés trouvent à louer, l'envie trouve à mépriser comme il lui arriva, car les experts de son art lui ayant évalué en peu de chose le rétable majeur de S[te] Anne de Triana, à cette occasion et avec le désir de revoir sa patrie, il abandonna cette ville. »

Il est possible que l'ennui qu'il ressentit à cette occasion l'ait déterminé à précipiter son départ de Séville, mais de la lecture de l'acte dotal de sa fille, il paraît se déduire que le grand artiste eut toujours le projet de terminer ses jours dans sa patrie au milieu de ses enfants, spécialement avec sa fille Catherine, qui, après avoir contracté mariage avec Juan Vleschouder, semble avoir fixé son domicile à Malines.

Si l'on examine attentivement les quinze panneaux des sujets de la vie de S[te] Anne et de la S[te] Vierge qui ornent le rétable de Triana, rien d'étonnant qu'ils aient mérité des experts qui les ont appréciés un jugement peu favorable à leur auteur. Il n'est pas permis de douter qu'ils ne soient de sa main et cependant il y a une grande différence de mérite entre les uns et les autres; on observe dans quelques-uns des fautes considérables de dessin qui ne s'expliquent pas de la part du maître flamand; par contre, les deux figures allégoriques de la Charité (?) et de la Foi (?), qui occupent les parties hautes du rétable, rappellent les belles figures de l'autel de la « *Purification* ».

Donc, selon le dernier document cité, il dut retourner à Bruxelles vers la fin de 1561 ou au commencement de 1562. Il y fut

Il y fut nommé successeur de maître Michel Coxie, chargé jusqu'alors de composer les cartons pour les fameuses tapisseries fabriquées dans cette ville et répandues partout. Ce fait est établi par l'acte municipal du 7 Mai 1563, qui lui assigne 50 fls annuels.

Au milieu de ses occupations et sans abandonner la peinture, le Duc d'Albe le nomma son ingénieur en chef; car, selon Pacheco, il envoya encore à Séville « comme à sa très chère » plusieurs tableaux. Il mourut dans sa patrie en 1580.

Nous ne pouvons terminer l'énumération des œuvres de Campaña sans donner la description d'une autre qui se conserve dans la belle église de Ste Maria de Carmona, regrettant bien que notre chancelante santé ne nous permette pas de réaliser d'autres voyages d'inspection aux riches villes de la province de Séville, où il doit en exister plusieurs, nous en sommes presque certains, étant donné la grande renommée dont jouissait le maître.

Dans la seconde chapelle du côté de l'épitre, il existe un rétable de style Renaissance, qui se compose d'une predella, de deux corps et d'une attique avec les peintures suivantes : sur la première « *St Gérôme* » et « *St Antoine* » (côté de l'évangile), le « *Christ descendu de la croix* » avec la Ste Vierge, St Jean et les S^tes^ Femmes (au centre); « *Ste Catherine* » et « *Ste Marthe* » (côté de l'épitre). Dans le corps inférieur et dans une disposition analogue « *St Barthélemy* » (l'espace central est occupé par une niche avec une sculpture de la Ste Vierge) et le martyre du même saint.

Dans le corps supérieur « *St Jean-Baptiste* », l' « *Assomption* » et « *St André* », celui-ci en très mauvais état, car la tête du saint n'existe plus et finalement la « *Ste Trinité* » dans l'attique.

Toutes ces peintures sont bonnes et d'un beau coloris, rappelant la façon italienne.

Dans un écusson qui se trouve sur la grille de cette chapelle on lit : « Rodrigo de Quintanilla y Gongora et sa mère Mencia de Gongora y Marmolejo fondèrent et dotèrent cette chapelle ». Dans la frise de la grille, sur la face extérieure, on lit en lettres majuscules peintes postérieurement : « Cette chapelle, sous le vocable du seigneur St Barthelemy et du seigneur St Joseph, fut fondée et dotée en 1538 ». Dans deux cartouches on lit : « il (le rétable) coûta 345 ducats ». En vue de la date de 1538, nous devons penser que ces tableaux furent des premiers que peignit Campaña ?

Comme le prouvent plusieurs documents, Campaña laissa à Séville un fils, appelé Juan, qui fut également peintre, qui y demeura au moins jusqu'en 1590 et sur lequel nous avons trouvé quelques renseignements.

Il est certain qu'en 1569 il exerçait la charge d'inspecteur du corps de métier des peintres sévillans, conjointement avec Alvaro de Ovalle, ayant été élu par ses compagnons, qui le jugèrent *capable* et *habile* pour s'en acquitter (*).

« Le 22 Septembre 1578, dix ducats lui furent consignés à compte de la

(*) Tome XII. Notariat du chapitre municipal, XVIe siècle. Lettres N. O. P. Archives municipales.

de la plus grande somme qui monterait de peindre et rendre selon nature les herbes et arbres qui furent apportés des Indes en graines, semés et en pots dans les Alcazars (de Séville), par ordre de Sa Majesté et qui sont déjà nés. » On lui versera pour chaque pot 11 réaux (*).

En 1589, lui furent payés 7,500 maravédis pour la peinture qu'il fit au *château* pour la fête de nuit de la veille de St Pierre dans la Cathédrale (*) et finalement, en 1590, le Chapitre de la dite église ordonna de lui donner 13 réaux à compte de la dorure et peinture des candélabres, socles et couverts du monument de la Semaine Sainte (*).

Il est probable qu'il demeura à Séville jusqu'à sa mort, car, en 1625, sa fille Doña Juana se maria, le 5 Août, avec Robert Amao, natif d'Anvers, dans l'église de Ste Croix. Parmi les témoins on cite Béatrix de Campaña (sœur de l'épouse ?).

Cette donnée, que nous empruntons aux annotations inédites de l'érudit sévillan Don Antonio Gomez Azeves, fait mention d'une Doña Juana de Giron comme épouse de Juan de Campaña et contredit une autre que nous copions du livre des *Heredades* et *propriétés* de la Cathédrale, à la page 145, où se dit, en traitant de certaines maisons, qu'elles furent données à Juan de Campaña et à Marina Pulido, sa femme, en 1612.

A cette époque, y eut-il deux individus du même nom et prénom, mariés l'un à Doña Juana Giron et l'autre à Doña Marina Pulido ? Lequel des deux fut le fils du fameux peintre bruxellois ?

Nous manquons de données pour éclaircir ces points. Voilà tous les détails que nous avons pu réunir après plusieurs mois d'investigations très scrupuleuses, dans nos archives, au sujet du séjour à Séville de Pedro de Campaña, dont beaucoup inconnus jusqu'à présent enrichissent considérablement la connaissance de la période la plus féconde de la vie du grand artiste, dont Séville a l'honneur de posséder les meilleures œuvres. Son travail dut être extraordinaire, car il fut indubitablement une des grandes figures artistiques qui fleurirent dans notre ville et nous sommes sûrs que si quelque curieux avait le courage de continuer nos recherches dans les archives, surtout dans celles des Protocoles, il trouverait des documents susceptibles de faire connaître beaucoup d'œuvres ignorées du grand maître.

Si notre pauvre travail est favorablement accueilli par les compatriotes du maître et si ceux-ci veulent bien tenir compte du bon vouloir qui nous a animé, nous nous considérons comme amplement récompensé de nos efforts et de nos aspirations.

Signatures de Campaña

(*) Gestoso-Sevilla. *Monumental y artistica*, tom. I, p. 603.

(*) Livre de la Fabrique. Arch. de la Cathédrale.

(*) Livre des *Adventicios*. Arch. de la Cathédrale.

Dans la chapelle dite des Evangélistes, en notre cathédrale dotée par le chanoine Alenso Fernandez de Santillan, existe un rétable de grandes dimensions qui, bien qu'il passe inaperçu au point de vue architectural, attire puissamment l'attention des visiteurs par le mérite incontesté des peintures sur bois qui le composent et dont nous donnerons plus loin les sujets.

Sur un des tableaux, celui qui représente Ste Justine et Ste Rufine, l'auteur a mis sa signature sous cette forme

HERNANDVS STVRMIVS ZIRICZENSIS FACIEBAT. 1555

Don Jean A. Céan Bermudez en son *Diccionario historico de los màs ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, l'article consacré à cet artiste dit : Sturmio (Hernando), peintre et naturel de Ziriczea, séjourna à Séville vers la moitié du XVIe siècle et il peignit l'autel des Evangélistes ou des Santillans..... Les peintures du milieu du premier corps représentent « *St Grégoire célébrant la Ste Messe* », celle du second la « *Résurrection de N.-S.* » et celles des côtés les quatre « *Evangélistes* ». Toutes ces figures sont en pied, de grandeur naturelle, elles ont des formes correctes, de la noblesse et du caractère.

Dans le soubassement on voit en buste : « *St Jean l'Evangéliste, St Sébastien, St Antoine* et *Ste Agnès, Ste Justine* et *Ste Rufine* » ; à côté de celles-ci se trouve la signature de l'auteur (1).

Cette note et la mention de Céan dans son *Dictionnaire*, d'après laquelle notre artiste évalua en 1554, de concert avec André Morin, son compagnon d'art, certaines parties du rétable de l'ancienne chapelle du St Sacrement, peintes par Alfian et Antoine Ruiz, est tout ce que l'on savait sur ce peintre si digne d'estime.

Le lecteur pourra apprécier le résultat de nos recherches dans les archives sévillanes, lesquelles pourront, sans doute, être encore enrichies par la suite.

Malgré les données certaines quant à sa patrie, que lui-même a consignées en accompagnant sa signature du mot *Ziricsensis*, plus d'un critique a douté de l'interprétation qui devait être donné à ce mot. On l'a considéré comme natif de Zurich (*) et jusqu'ici personne n'osait fixer sa vraie nationalité.

(*) Raczinski. Hist. de l'Art Moderne en Allemagne. 3 vol. Berlin, 1836-1841.

Nous avons

---

(1) Justi dit en parlant de ces peintures : « Cette œuvre importante est un des exemples les plus notable de l'habitude que nous voyons suivie de tout temps par les peintres espagnols, même par ceux du premier rang, que pour faciliter leurs travaux de composition ils utilisaient sans le moindre scrupule des estampes flamandes ou italiennes. Le rétable contient au centre la « *Messe de St Grégoire* » et la « *Résurrection* » et aux quatre panneaux les quatre « *Evangélistes* » sur des nuages, selon l'estampe d'Agostino Veneziano de 1518 (Bartick-XIII-92-95) ou selon son imitation par H. Aldegrever ».

Le peu de lumière de la chapelle, très peu éclairée, détermina sans doute l'artiste à mettre ses personnages comme des silhouettes sombres se détachant sur des fonds d'un jaune brillant. A côté de ces figures romaines, l'on reconnaît dans les panneaux la manière de faire des Hollandais contemporains. Les saintes femmes de la predella sont des types populaires, grandes blondes de la beauté régulière des femmes de la Basse-Allemagne; seulement l'aspect du Pontife dans son profil latin démontre que le tableau fut peint à Séville.



LA RÉSURRECTION.



consulté notre ami, l'illustre artiste et archéologue M. Jorge E. Bonsor, grand connaisseur de l'art des Pays-Bas, et il nous assure que *Sturmes* dut naître à Ziriczee (1), ville principale de l'île de Schouven, à l'embouchure de l'Escaut, dans la Hollande actuelle. Nous croyons cette opinion parfaitement admissible, car toutes les œuvres que nous avons vues révèlent sans aucun doute sa nationalité. Pour prouver encore d'une manière plus efficace quelle était sa patrie, nous comptons sur plusieurs documents inédits et dans un desquels il se qualifie « flamand », et qui nous montrent qu'avant l'époque citée par Céan il habitait Séville et jouissait déjà d'une bonne réputation. Ce document commence ainsi :

« Que tous ceux qui verront cette charte sachent comme moi Pedro Fernandez de Guadalupe et moi Anton Sanchez, peintres d'imagerie, domiciliés que nous sommes à Séville, au quartier de Saint-Sauveur et moi Esturme, *flamand* peintre des saints, domicilié que je suis dans cette ville de Séville, au quartier de S[t] André, nous octroyons et reconnaissons que nous donnons tout notre pouvoir. . . . . . à Juan de Çamora et à Anton Perez, peintres d'imagerie, domiciliés dans cette ville de Séville . . . . »

Ils les autorisaient à présenter au majordome de l'église de S[t] Pierre de la ville d'Arcos (province de Cadix) un ordre du vicaire général de Séville pour qu'il leur livrât les parties sculptées, panneaux et statues du rétable d'une autre église, afin de les apporter à cette ville où l'on achèverait ce qui manquait, en s'obligeant à le rendre une fois terminé. Date de la charte : 23 May 1539 (*).

(*) Reg. not. n° 1, livre 1er de la même année, folio 860. *Archives des Protocoles.*

Comptant donc sur un point de départ indéniable, comme celui de savoir qu'en 1539 il habitait en la paroisse de S[t] André, nous eûmes recours à l'archive de celle-ci, mais la chance ne nous a été favorable qu'en partie. Le livre des mariages le plus ancien ne date que de 1552, date que nous jugeâmes beaucoup trop avancée pour trouver son acte de mariage; nous cherchâmes dans celui des baptêmes, qui se trouve fort incomplet et sans grand espoir de succès, nous commençâmes la lecture feuille par feuille. Mais nous eûmes bientôt le plaisir de trouver d'abord un acte du Vendredi 19 Juin 1545, dans lequel il apparaît comme parrain au baptême d'un esclave du chanoine Mayorga, appelé Jean (*) et un peu plus loin un autre qui satisfait complètement notre désir, lequel copié textuellement dit :

(*) Livre des baptêmes, folio 39.

« Le 2 Février 1546, j'ai baptisé, moi Gabriel Sanchez, curé de cette église (de S[t] André), j'ai baptisé *(sic)* Antonio, fils de *Hernando desturme* et de Catalina Hernandez; furent parrains Bernaldino de Quesada, domicilié à Santa Catalina; Martin de Vitoria, marchand, domicilié à Santa Maria la majeure; Xavier Torregrosa, marchand, domicilié à Santa Maria la majeure; Xavier Torregrosa, marchand, domicilié à cette paroisse. San Vicente et Enrique de Lanes, domicilié à cette paroisse. Gabriel Sanchez. »

Nous savons donc qu'il fut marié probablement avec une Sévillane et que tout au moins de ce mariage naquit un fils, Antoine. Continuant

(1) Michel de Çiriça, marchand d'étoffes, s'obligea à rembourser 40 ducats à Lorenzo de la Sala, qui les lui avait prêtés, le 10 Septembre 1555. Registre notarial 11. Livre unique de cette année, folio 2,041. Archives des Protocoles. Sturmes ne fut pas le seul originaire de Ziericksee qui habita Séville au XVI[e] siècle.

Continuant nos recherches, nous le retrouvons le lundi 7 Novembre 1547 parrain au baptême d'un garçon appelé Pierre, fils de Pedro Martinez et d'Antonia Jimenez (*) et notre curiosité étant excitée par ces découvertes, nous continuâmes à lire, très surpris par la rédaction de cet autre acte portant : « Le Jeudi dernier de Janvier mil cinq cent quarante-neuf, j'ai baptisé Léonor, fille de Diego de Léon et de Catalina Muñoz, sa femme légitime; furent parrains Hernando desturmes et *Cornélia desturmes, sa femme* et *Catalina Hernandez* et *Eloïsa Ortiz*, tous domiciliés dans cette paroisse. Le bachelier Louis de Moya (*) ».

(*) Livre des baptêmes, folio 55.

(*) Livre des baptêmes, folio 64.

Tout d'abord nous fûmes surpris par la rédaction de cet acte, dans lequel on appelle *Cornelia Desturmes* la femme de l'artiste, mais nous fûmes bientôt convaincus que ce changement de noms et de prénoms n'était dû qu'à une erreur du copiste qui ne sut pas faire la différence de parenté entre la dite Cornélie, sœur de Hernando et de sa femme Catherine Hernandez, citée après elle. Cette affirmation est corroborée par un autre acte portant : « Dans le dit jour, 3 Septembre de 1550, j'ai baptisé, moi le dit Gonzalo Gonzalez, Louis, fils de Hernando desturmes y de *Catalina Hernandez*, furent parrains le docteur don Martin Gasco, chanoine chargé de la maîtrise de Sainte-Marie (*) et don Garcia Ponce de Léon, domicilié à San Roman et Martin de Gancia (*) et Isabel Nuñez, sa femme, domiciliés à San Martin. Gonzalo Gonzalez (*) ».

(*) La Cathédrale.

(*) Gancia pour Gainza. Grandmaître (architecte) de la cathédrale.

(*) Livre des baptêmes, folio 75.

Les personnes qui écrivaient ces actes de baptême étaient d'habitude des sacristains ou d'humbles serviteurs d'église, ce qui explique les mauvaises écritures et les grandes fautes d'orthographe dans les noms et bien d'autres erreurs d'importance qui s'y trouvent. Il n'est donc pas étrange que plus loin l'on nomme encore la femme de l'artiste de différente façon, comme on peut le voir par l'acte suivant : « Le Mardi dix-huit du mois d'Octobre de mil cinq cent cinquante-deux, j'ai baptisé, moi Pedro Fernandez, curé de cette église de S[t] André, Gaspard, fils de Pedro de Çamora et de Juana Fernandez, sa femme légitime; furent parrains Hernando desturme et *Catalina Donzel*, sa femme, domiciliés dans cette paroisse..... etc., etc. (*) ».

(*) Livre des baptêmes, folio 96 vto.

De tout ce que nous venons d'exposer, on peut déduire qu'il est probable qu'il vint à Séville plusieurs années avant 1539, car à cette date on l'appelle *voisin* au lieu d'habitant et qu'en 1546 il se trouvait marié avec Catherine Hernandez, de laquelle il eut son premier fils Antoine et en 1550, un autre appelé Louis qui, peut-être, ne fut pas le second, car il est probable qu'un autre soit né dans le laps de temps de quatre années écoulées de 46 à 50, fait que nous n'avons pu vérifier à cause des grandes lacunes qui existent dans les livres des baptêmes, si grandes, que de certaines années il ne reste qu'un ou deux feuillets (1).

Après ce dernier acte de baptême de son fils Louis, jusqu'en 1544, nous ne

(1) Nous ne voulons pas omettre un autre renseignement, au cas où il serait important de connaître ce fait pour éclaircir ce point douteux de la biographie de l'artiste. (Le 28 Mars 1552, Hernando Desturmes et Catherine Fernandez, domiciliés dans la paroisse de S[t] André, furent parrains d'un garçon appelé Benoit, fils de Sébastien Lopez et d'Hélène de Cardenas, baptisé à l'église de S[t] Martin ce même jour. Livre 1[er] des baptêmes de cette église, folio 15.)



ÉVANGÉLISTE.





nous ne rencontrons pas la moindre trace de son existence. Dans notre désir d'épuiser toutes les sources nous eûmes recours au livre d'inhumations, mais malheureusement le plus ancien qui est de 1626, date qui nous semble beaucoup trop avancée, nous avons renoncé à son examen. Nous continuerons l'exposé des faits de sa vie et des œuvres qu'il exécuta, tant pour celles qui existent que pour celles dont nous avons connaissance par des pièces dignes de foi. Nous citerons des documents ignorés dans lesquels nous trouvons aussi sa signature et qui mentionnent sa nationalité :

(*) Ville de la province d'Extremadura.

« Que tous ceux qui verrons cette charte sachent comment moi Gonzalo, fils de Diego Martin, notaire, décédé, que Dieu garde, domicilié qu'il fut à Llerena (*), j'octroie et reconnais que j'entre comme apprenti avec vous Esturme, flamand, peintre d'imagerie domicilié que je suis dans cette ville de Séville, en la paroisse de Saint André, qui êtes présent, du premier jour de ce mois de novembre auquel nous sommes de la date de cette charte jusqu'à cinq ans accomplis, les premiers suivants..... etc. »

Le maître s'obligeait à le nourrir, à le loger et à lui apprendre son métier de peintre de saints bien et complètement, en outre à lui donner les deux premières années trois ducats d'or, quatre les suivantes et cinq la dernière, et l'élève à le servir en tout ce qu'il lui ordonnerait qui fut de sa profession — 2 Novembre 1542 (1).

Deux années plus tard nous savons qu'il se porta garant de son collègue, le peintre Jean de Zamora, pour le bail de la maison que celui-ci loua dans la paroisse de St Jean de la Palme, appartenant à Doña Juana Ponce. Ce document est daté du 21 Octobre 1544.

Trois années s'écoulent sans retrouver les traces d'Esturmes jusqu'à la date du curieux document inédit que nous copions :

« Que tous ceux qui verront cette charte sachent comment moi Fernando de Esturme, imagier, domicilié que je suis dans la dite ville de Séville, à la paroisse de Saint André, j'octroie et reconnais que je fais paiement, pacte, convention et convenance valable et pacifique avec vous Nicolao de Leon, sculpteur, domicilié que vous êtes dans cette ville de Séville, à la paroisse de Saint Vincent et qui êtes présent, de telle sorte que je suis obligé et tenu et je m'oblige à vous peindre et à vous faire du dit mon métier d'imagier, sept panneaux pour un rétable que vous le dit Nicolao de Leon avez à votre charge du seigneur comte de Ureña, lesquels sept panneaux portent les images suivantes :

Un saint Gérôme habillé comme un cardinal, assis et tenant une église à la main et plusieurs livres à ses pieds;

Un saint Grégoire aussi habillé comme un pontife avec sa tiare, assis et l'esprit-saint sur son épaule et à la main une église aussi et des livres à ses pieds;

Un saint Augustin revêtu des ornements pontificaux pour célébrer la messe, assis une église à la main et à ses pieds des livres;

Un saint Ambroise de la même forme que saint Augustin;

La Très Sainte Incarnation du Fils de Dieu en Notre-Dame;

La Sainte naissance de Notre-Seigneur *Ihu Xpo*;

Les trois mages.

Il s'obligea à peindre ces sujets de « *bonne œuvre* » sous l'inspection des maîtres du métier à partir du jour de la date du contrat jusqu'au jour de la St Michel de la même année, recevant du sculpteur Leon, comme prix, 30 ducats d'or en trois termes. Les autres conditions stipulées furent celles habituelles dans ce genre de contrats. 1er Juin 1547 (*). Toutes ces

(*) Reg. not. nº 1, liv. 1er, folio 778. Archives des Protocoles.

(1) Il est difficile de savoir qui fut son élève Gonzalo qui, avec le temps, pu prendre le nom de sa mère, que nous ignorons, ou n'importe quel autre de sa famille, habitude fort en usage à cette époque.

Toutes ces peintures existent encore, elles sont placées dans un retable moderne de la chapelle de l'Université de la ville d'Osuna. Ce retable n'est certainement pas celui que dut faire Nicolas de Leon. Elles sont dans un état de conservation rélatif, toutes n'ont pas le même mérite artistique, différence que l'on apprécie au premier abord en comparant les bustes de Ste Justa et de Ste Rufine, de Ste Catherine et de Ste Agnès, qui sont ce que nous connaissons de mieux de cet auteur, avec les autres panneaux du retable. Il en est de même pour l'autel d'Osuna, les figures des saints sont meilleures que les tableaux : la Naissance, l'Adoration des Mages et l'Annonciation, ce qui confirme notre opinion qu'Esturme fut un artiste très inégal surtout sous le rapport du dessin, nous le trouvons souvent grandiose et correct et d'autres fois maniéré, avec des tendances à l'exagération et à la boursouflure des formes. Dans les trois sujets que nous venons de mentionner se trouvent des figures, telle celle de St Joseph dans les tableaux de la Naissance et de l'Adoration, qui ne semblent pas être de sa main, car elles manquent absolument de beauté et leurs attitudes sont violentes, presque théâtrales.

Si en 1539 nous l'avons vu en compagnie de ses collègues Pedro Fernandez de Guadalupe, Juan de Zamora y Anton Perez, trois artistes fort bien réputés à leur époque et si, en 1542, il prend des apprentis ou élèves, il n'est pas hasardeux de supposer qu'il habitait depuis quelque temps cette ville, dans laquelle il avait su conquérir une bonne réputation au point que sa société ne fut pas dédaignée par les maîtres sévillans et que ses œuvres fussent demandées du dehors, comme le confirme un acte dans lequel il est noté que Hernando de Esturmes, flamand, peintre d'images, domicilié à la paroisse de St André, avait contracté avec Mr le maire Alonso de Castro, habitant Sanlucar de Barrameda, la construction d'un rétable avec peinture, dorures et sculptures, avec « l'histoire de dame Ste Anne et Notre-Dame, assises sur des chaises et l'enfant *Ihu* au milieu et Joseph et Joachim derrière et dans les nuages Dieu le père avec le Saint-Esprit et aux quatre panneaux des côtés quatre images, qui seraient celles de Marie Salomé, Marie Jacobe et leurs époux et sur le socle des lettres écrites qui disent : « ce rétable fut commandé par Marcos de Baena » et la sculpture du rétable sera dorée et le fond blanc et il doit avoir douze empans de hauteur et un peu plus de largeur dix empans et un peu plus ». Il s'obligea à le livrer achevé dans le terme de quatre mois, recevant comme prix la somme à laquelle il serait taxé par les maîtres et les ouvriers d'imagerie et sculpture que le client Alonso de Castro nommerait à cet effet, si la taxe ne dépassait pas 50 ducats. Au moment de signer l'acte, 22 ducats lui furent délivrés. 31 Janvier 1539 (*).

(*) Registre notar., liv. 2, 1542. Folio 895. Archives des Protocoles.

Six mois après l'œuvre était terminée, comme il appert du document suivant, lequel fait partie de notre collection d'autographes, pièce fort curieuse sous bien des rapports :

« Dans la ville de Séville, lundi huitième jour de Juillet 1549, devant le très noble seigneur Barthélemy de Ayala, maire ordinaire de cette ville, pour sa majesté et devant moi François Romano, notaire public

CATHÉDRALE DE SÉVILLE.

HERNANDVS
STVRMIVS
ZIRICZEENC
FACIEBAT

SAINTES JUSTINE ET RUFINE.



notaire public de Séville et des témoins ci-dessous inscrits sur la requête de Alonso de Castro, habitant et régisseur de la ville de Sanlucar de Barrameda, comparurent maistre Pierre (*) et Jean de Zamora, peintres d'imagerie, domiciliés dans cette capitale, et ils dirent qu'ils avaient vu un retable de peinture et sculpture fait dans cette ville par Hernando Esturmes, flamand, peintre et doreur, lequel retable ils avaient examiné à la demande de Alonso de Castro pour le taxer, car cela avait été mis comme condition entre le dit Alonso de Castro et Hernando Esturmes pour la valeur de la peinture, dorure et tout le retable, lesquels maistre Pierre et Jean de Zamora dirent qu'ils l'ont vu et examiné et qu'ils croient que le dit retable qui a l'Enfant Jésus, Notre-Dame et dame Sainte Anne et leurs époux; Marie Jacobe et Marie Salome et leurs époux et au dessus de tout Dieu le Père et le Saint-Esprit et un socle avec une inscription en lettres d'or, mérite pour le bois, la main-d'œuvre et tout le reste soixante ducats d'or. . . . . lesquels dits maistres Pierre et Jean Zamora prêtèrent serment en la forme de droit au nom de Dieu et de Ste Marie et sur les saints évangiles et par le signe de la Sainte Croix où chacun d'eux mit sa main droite que le prix du dit retable est juste et bien stipulé sans qu'il y ait la moindre fraude et ils signèrent de leurs noms . . . . Peter Campania — Jean de Zamora . . . Et après les dits Alonso de Castro et Hernando Esturmes dirent qu'ils acceptaient cette taxation. . . . . Barthélemy Ayala maire. . . . . Alonso de Castro. . . . . Hernando desturmes (*).

(*) Pierre de Campana.

(*) Ce retable n'existe pas.

Nous ignorons comment se justifia la différence des dix ducats qui résulta de l'estimation faite par les experts Pierre de Campaña et Jean de Zamora et du prix convenu dans le contrat passé entre Esturmes et le maire Castro. Probablement que l'artiste démontra que son œuvre valait plus que les cinquante ducats convenus (1). Un autre curieux document inédit que nous avons eu la chance de trouver nous donne la notice des peintures d'un retable qu'il fit pour l'hôpital de St Barthélemy. Nous nous rapportons au contrat passé le 23 Avril 1551 entre le prieur, les confrères et l'artiste flamand, dans lequel on détermine les sujets qui lui furent commandés et qui devaient représenter au centre *Le couronnement de la Vierge* avec quatre anges et Notre Seigneur dans l'attitude de placer la couronne sur la tête de la Vierge. Dans les latéraux, *St Barthélemy* et *St André*; dans les extrémités, *Notre Dame* à droite, l'*ange Gabriel* à gauche et le *Père Eternel* au centre. Finalement, dans le socle, les *quatre saints docteurs de l'Eglise* en buste; donnant aux autres peintures le plus de grandeur possible, les dessinant très bien, employant de la bonne couleur. Il s'obligea à livrer l'œuvre le 8 Octobre, recevant comme prix 45 ducats d'or. Malheureusement, l'hôpital St Barthélemy a disparu depuis bien des années et avec lui le retable; il ne nous reste que ce souvenir de l'œuvre de l'artiste (*). Le 7 Janvier 1552, il passa un contrat avec Hernando Diaz, forgeron, Marie et Jeanne Hernandez, pour louer la maison qu'il habitait paroisse de St André, pour le terme de quatre ans, à partir du 1er Septembre (*). Il est donc prouvé qu'il demeura en cette paroisse de 1539 à 1556. En 1554, nous pouvons augmenter la liste des travaux de Esturmes en mentionnant une œuvre qui n'existe plus et dans laquelle, soit initiative personnelle, soit exigences de ceux qui faisaient la commande, l'artiste devait employer l'or dans certaines parties, ce qui était déjà démodé

(*) Registre not., livre 1 de cette année, sans fol., Archives des Protocoles.

(*) Registre not., livre 2 de cette année, folio 94. Archives des Protocoles.

(A) Registre not., livre 2 de la même année. Cahier 2, sans folio. Archiv. des Protocoles.

(B) Registre not., livre 1 de cette même année, folio 498, *loc. cit.*

(C) Registre not., livre 2 de cette année, folio 201, *loc. cit.*

(D) Registre not., livre 2 de cette année, folio 939, *loc. cit.*

---

(1) Dans cette même année de 1549, le 5 Juillet, il prêta quatre ducats d'or à Barthélemy Sanchez de Aguilera, muletier, pour lui faire honneur et profit (A), et le 10 Avril 1550, il reçut en dépôt d'Oberto de Velar, flamand, 165 ducats d'argent, 26 couronnes d'or, une dobla d'or, monnaie de Castille, 4 cruzados de Portugal en or et deux couronnes de Flandres, qui valent chacune en Flandre 38 tarjas de 10 et toutes les dites monnaies valent 17,620 maravédis. En marge du document, il y a une note qui déclare la dévolution des monnaies qui eut lieu le 25 Mars 1551 (B).

André Ramirez, peintre d'imagerie, lui conféra le pouvoir de percevoir de l'Hôpital et de la Confrérie de Notre-Dame de los Renudios de Xerez de la Frontera, ce qui lui était dû pour la dorure qu'il s'était obligé à faire dans un retable du dit Hôpital. 5 Août 1550 (C).

En union du même André Ramirez, il fit un retable pour le même Hôpital, lequel fut taxé en 106,371 maravédis, par acte devant notaire le 26 Novembre 1550. Sturmes déclare que 59,867 maravedis appartiennent à Ramirez et que le reste est à lui (D).

déjà démodé. Ce travail offre un certain intérêt, qui en rend encore la perte plus sensible. Nous visons le contrat qu'il fit avec Cristobal Suarez, Juan Martin et Melchior Muino, confrères de l'hôpital des Rois Mages (*) pour leur peindre « un retable en bois » de sept empans et demi de hauteur et neuf de largeur, sous les conditions habituelles.

(*) On ne sait actuellement pas même en quel endroit de Séville cette institution fut établie.

Après s'être obligé à bien préparer les planches, les encollant avec de la colle à pâte, les appareillant avec du plâtre vif et éteint pour les moulures, les recouvrant de bonne toile parfaitement imprégnée, il devait peindre au centre l'*Adoration des Rois Mages* et l'*Enfant Jésus à Bethléem*, porté dans les bras de la Ste Vierge, accompagnée de St Joseph. Les mages devaient être habillés en rois avec leurs couronnes en or fin, ainsi que les vases des offrandes. Ils devaient avoir une suite de chevaux et de chameaux.

Dans le panneau de droite apparaîtrait l'image de *St Christophe* portant l'Enfant Jésus sur son épaule, un ermitage avec un ermite à la porte éclairant le saint au passage de la rivière; les champs seraient de romarins. Dans le panneau de gauche, *St Jacques, apôtre.* Tous les saints auraient leurs nimbes en or fin, on y emploierait les meilleures couleurs et vernirait le tout parfaitement. Il s'obligeait à commencer le triptyque le jour de la date du contrat, à le terminer à la fin du mois d'Avril et à recevoir comme salaire 14 ducats d'or. 22 Février 1554 (*).

(*) Registre notar. nº II, livre Ier de cette année, fol. 404. Archives des Protocoles.

En considérant ce que nous venons d'exposer, il n'est pas étrange que sa réputation soit arrivée jusqu'à l'insigne magnat Dn Juan Tellez Giron, IVe comte d'Ureña, illustre et noble Mécène des arts et des lettres (*), dont le nom est uni aux gloires de la patrie et tout particulièrement à l'histoire de la ville d'Osuna, qu'il enrichit en érigeant de somptueux monuments dotés avec la magnificence qui lui était propre.

(*) Qui avait pu apprécier son mérite par les peintures qu'en 1547 il lui avait commandées par l'intermédiaire du sculpteur Nicolas de Leon.

Ses très nobles aspirations le poussèrent à réaliser la construction d'un temple grandiose, l'église collégiale, laquelle dut être commencée vers l'an 1525, car dans les chapiteaux du portail principal nous avons trouvé la date de 1533, laps de sept à huit ans que probablement l'on mit à poser les fondements et à construire au moins le tiers inférieur de la façade; l'œuvre fut terminée vers 1539.

L'éminent magnat voulut que dans sa grandiose collégiale fussent déposées les dépouilles mortelles de ses ancêtres et de ses successeurs. Il ordonna de construire un panthéon avec église souterraine, témoignage de son amour pour les arts.

L'église du St Sépulcre, nom sous lequel on la désigne, se compose de trois nefs de 3 m. de h. sur 8 ou 9 de l. Dans le maître autel, qui est relativement de fort petites dimensions, on admire en haut relief l'image de la Vierge des Douleurs, accompagnée des Marie, de Nicodème et de Joseph d'Arimathie déposant dans le tombeau le corps du Christ, œuvre de mérite, exécutée dans le goût du XVIe siècle. Dans le haut, du côté de l'Epître, se trouve un autre petit autel en bois sculpté et doré, de style renaissance, avec une peinture sur panneau, mesurant 0 m. 70 de h.

o m. 77 de h. sur o m. 89 de l.; elle porte la signature suivante : HERNANDVS STORMIVS ZIRECZESIS FACIEBAT 1555 (1). Il faut nous y arrêter à cause du double intérêt qu'elle offre. Son sujet est une allégorie du dogme de l'Immaculée Conception.

Dans la partie supérieure et au centre se trouve Notre-Dame assise sur un trône de nuées, portant dans les bras son divin fils, deux anges, un de chaque côté planant, habillés d'amples vêtements portant des fleurs et des couronnes comme pour les jeter aux pieds de Marie, tandis que d'autres anges, nus, jouent entre les nuages. A genoux, St Joachim et Ste Anne contemplent en extase leur divine fille. De leurs poitrines sortent deux branches de lys qui, en montant se rejoignent et, formant un bouquet de trois fleurs, se placent sous le croissant — symbole de la virginité — posé aux pieds de la Vierge. Derrière la figure de St Joachim, un pâtre à moitié agenouillé, vénérant la Vierge et, de l'autre côté, deux pucelles, également ravies par la céleste vision, apparaissent derrière Ste Anne.

Nous comptons donc une œuvre de plus du peintre de Zirickzee, datée de la même année que le grand retable de la chapelle des Evangélistes de la Cathédrale.

Reprenant les données et les renseignements que nous avons pu réunir sur Hernando de Esturmes, nous mentionnerons que la même année de 1555, par écrit octroyé le 14 Mai, il mit en apprentissage Gilles Balhoboque, flamand « qui ne sait pas parler le castillan », chez François de Vitoria, bonnetier, pour le terme de deux années (*).

(*) Registre notarial II. Livre unique de cette année, folio 2409, recto. Archives des Protocoles.

C'est tout ce que nous avons pu découvrir. Il est à présumer que si nous avions pu persévérer dans nos recherches, nous aurions trouvé davantage, mais il faudrait des années; nous laissons à d'autres plus fortunés la satisfaction de compléter ces notes.

Les découvertes seront d'autant plus intéressantes que notre artiste résida de longues années parmi nous, qu'il y fonda une famille, et y vécut probablement jusqu'à la fin de ses jours.

HERNANDO DESTURMES

ESTURMES FLAMENCO

SIGNATURES DE ESTURMES

J. GESTOSO Y PEREZ.

(A suivre.)

(1) « Personne ne soupçonnerait, sans cette signature, dit le docteur Justi, que ce tableau fut peint par l'auteur renommé du grand retable de la chapelle des Evangélistes de la Cathédrale et tous les deux en la même année. » En effet, il en est ainsi, l'on remarque une immense différence entre le tableau d'Osuna et les peintures des retables des Evangélistes, celles-ci étant de beaucoup supérieures à l'autre sous tous les points de vue.

NOTICE

HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVI[e] SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIII[e] (1)

Gerardo Witwel. — Cornelio Schut. — Juan Vanmol. — Pedro de Campolargo.

FRANCISCO FRUTET OU FRANZ FLORIS ?



DANS l'étude que nous avons consacrée au grand artiste Pedro de Campaña, en parlant du tableau de la *Descente de Croix*, qu'il peignit pour le couvent de S. Maria de Gracia de Séville, nous avons fait allusion à un autre peintre, nommé Francisco Frutet selon Cean Bermudez, qui dit qu'il était aussi flamand et qu'il rivalisa avec le maître bruxellois, révélant son talent en un tableau, l'*Ensevelissement du Christ*, qu'il fit pour la même communauté.

La personnalité et les œuvres de Frutet nous sont connues seulement par les très brefs renseignements que nous transmet le critique espagnol déjà cité. Nous avons mis le plus grand zèle pour trouver des documents relatifs à sa personne. Jusqu'à présent nos efforts sont restés inutiles ; les doutes que nous avions par rapport à son véritable nom et à plusieurs tableaux que les modernes critiques lui avaient attribués subsistent encore. Se référant à Palomino, Cean (*) dit que Antonio Flores, peintre flamand, fut contemporain de Campaña, à Séville, où il décéda, jeune, l'année 1550, laissant des œuvres notables (*) ; et l'illustre critique ajoute : « Et comme je désirais il y a une trentaine d'années (*), examiner et connaître ses œuvres pour juger du mérite de ce maître, je demandais aux vieux peintres de cette ville les renseignements qu'ils avaient recueillis de leurs aînés et ils me dirent qu'on lui avait toujours attribué une *Adoration des Mages*, deux *Evangélistes*, la *Circoncision* et la *Présentation de notre Seigneur au Temple*, qui se trouvent dans le couvent de la Merced Calzada, de cette ville, et un *Ensevelissement du Christ*, au couvent des religieuses de S. Maria de Gracia. » *Mais cette vieille tradition s'évanouit après que nous eûmes la chance de trouver dans l'archive du couvent de la Merced* DES DOCUMENTS AUTHENTIQUES

(*) Diccionario.

(*) Voici le texte de Palomino : « Antonio Flores, peintre éminent, les injures du temps ne nous ont pas laissé de lui d'autres renseignements, sinon qu'il fut contemporain de maître Pedro Campaña et d'autant de crédit, tous deux flamands ; quoique Flores d'origine espagnole. Il vint à Séville où il laissa des œuvres éminentes et mourut jeune bien avant Campaña dans la dite ville vers l'année 1550 » Museo Pictorico. Tome III, pag. 357.

(*) L'œuvre de Cean fut imprimée en 1808 il fait donc allusion à l'année 1770.

---

(1) Voir tome III, fascicule IV, p. 157 et tome IV, fascicule I, p. 31, fascicule II, p. 51.

AUTHENTIQUES *qui nous assurent que les tableaux de ce couvent furent peints par* FRANCISCO FRUTET, flamand, qui sans doute fut aussi l'auteur de l'*Ensevelissement* qui est chez les dites religieuses, et d'autres tableaux, identiques par la tonalité, le coloris, le dessin, et dont je m'occuperai plus loin. Comme il ne se trouve plus, à Séville, aucune autre peinture qui pourrait être attribuée à Antonio Flores ou à Francisco Frutet, je soupçonne qu'il s'agit peut-être d'un seul individu et que Palomino ait confondu le véritable nom de Frutet avec celui du fameux Francisco Flores, peintre flamand qui ne vint jamais en Espagne.

« Frutet habita Séville vers 1548 et il semble avoir étudié les œuvres de Raphaël d'Urbino et de Michel-Ange. On y trouve beaucoup de correction de dessin sans les ondulations des contours de celui-ci, mais avec la simplicité du premier. Le même naturel s'observe dans les attitudes de ses personnages, la même grandeur de caractère et noblesse d'expression, quoique conservant toujours dans le coloris la manière flamande. Ce sont les caractéristiques des personnages de l'*Adoration des Rois*, placée à présent au réfectoire de la Merced. Les panneaux des *Evangélistes*, de la *Circoncision* et de la *Présentation*, qui sont à la Salle de *De profundis*, formèrent dans le temps un retable placé dans l'église du même couvent. L'*Ensevelissement du Christ* de l'église de S. Maria de Gracia a les mêmes mérites; il le peignit sans doute comme pendant du tableau de Campaña que les religieuses possédaient..... »

Arrêtons-nous pour appeler l'attention du lecteur sur quelques points douteux que nous ne savons comment éclaircir.

En premier lieu, Palomino parle d'un *Antonio* Flores et non d'un Francisco (1); donc il se peut très bien que le premier eut existé à Séville. En second lieu, si Cean assure, comme nous l'avons déjà noté, qu'il avait, lui, trouvé *des documents authentiques* dans l'archive de la Merced qui assuraient que les panneaux attribués à Antonio Flores étaient l'œuvre de Frutet, il semble raisonnable de croire l'érudit critique, car nous ne le croyons pas capable d'avoir inventé la notice de l'existence de Frutet. Son crédit d'historien et sa valeur font rejeter une supposition aussi offensante.

M. J. A. Wauters nous dit dans la note suivante : « Palomino a parlé d'un certain flamand, qu'il appelle *Antonio Floris* et qu'il signale comme ayant peint à Séville, au temps de Campaña, c'est-à-dire, en 1550. Certains tableaux, au couvent de la Merced Calzada, lui étaient attribués, par tradition, dit-il. Bermudez, dans son *Diccionario*, s'inscrit en faux contre ce renseignement

(1) Floris *François,* peintre d'histoire et graveur, naquit à Anvers en 1520 et mourut en 1570. On trouve les marques ci-mentionnées sur des estampes d'après des dessins de ce maître, gravées par différents graveurs et publiées par Jérôme Cock, représentant des sujets de l'Ancien Testament, des Saints, des travaux d'Hercule, des Vertus, des déesses et d'autres sujets mythologiques et allégoriques. Il est possible que ce maître ait marqué quelques-uns de ses tableaux de la même manière, mais nous n'avons pas encore eu occasion de le voir. *Papillon* le nomme parmi les graveurs en bois, mais cela n'a aucun fondement. Il a gravé seulement sur cuivre et encore très peu, car nous ne connaissons de lui qu'une seule pièce, qui représente une Victoire entourée d'une quantité de trophées et de prisonniers. Pièce in-folio en largeur marquée « Fr. Floris fec » (A).

(A) Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc. etc., par François Brulliot, Munich, 1832, page 231, 1re partie.

— *Floris François,* nommé de Vrient, peintre et graveur..... Les lettres (F. F. L. V.) doivent se trouver sur un tableau de ce maître conservé au Musée de Berlin, représentant les *Amours de Mars* et de *Vénus*. Voyez le Catalogue de de ce Musée par M. le Directeur G. F. Waagen, pag. 171, N° 167 (B).

(B) Brulliot, op. cit., pag. 102 de la 1re partie.

Le même auteur que nous copions, dans la troisième partie de son Dictionnaire, nous parle d'autres estampes qu'il fit, signées *franc. flor. invent* et *Francici Flor.* D'autres critiques interprètent la deuxième signature Francici Florentini, et dans l'Appendice à la deuxième partie il y est dit que les initiales F. F. F. correspondent aux mots Francisci Floris Fecit, avec lesquels ce peintre dut signer ses tableaux, et ajoutent qu'il n'avait pas eu l'occasion de vérifier cette indication.

renseignement et dit que les tableaux que Palomino attribue à Antonio Floris, sont dus à un certain François Frutet, cité, dit-il, dans les archives.

Parmi ces tableaux, il cite un triptyque du couvent de la Merced Calzada, représentant l'*Adoration des Mages*.

Plus tard Ponz vient compliquer encore le mystère en déclarant qu'il existait aussi, à Séville, un Frutos Floris et un Francisco de Amberes (Anvers), et il cite les deux peintres comme étant les auteurs de plusieurs tableaux d'églises.

En 1879, un artiste, nommé Zacharie Astruc, a offert à la Commission du Musée de Bruxelles un triptyque, l'*Adoration des Mages*, que son propriétaire présentait sous le nom de François Frutet, et déclarait qu'il l'avait acquis à Séville. On supposa que c'était le triptyque du couvent susdit. Le Musée l'acquit pour le prix de 7,000 frs et il figure dans l'édition Fétis de 1882 sous le n° 272. Plus tard il prend place dans mon catalogue sous le n° 177.

Il porte le monogramme F. F. que l'on a cru être celui de François Frutet, mais qui, en réalité, est celui de François Floris d'Anvers (Frutos Flores ou Francisco de Amberes).

A côté du monogramme de Floris s'en trouve un second H. F. (les lettres H. F. accolées) et la date 1571. C'est celui de Jérôme (Hieronimus) Franc, élève de Floris, qui acheva le triptyque en 1571, un an après la mort de son maître. En résumé François Frutet n'a jamais existé. Il a été inventé à la légère par Bermudez, qui lui attribue le triptyque que Palomino, avant lui, avait attribué à Antonio Flores, ce qui, au prénom près, était la vérité » (*).

(*) «La plupart de ces renseignements sont dus à une notice publiée par M. Fetis dans le Bull. des Commissions d'Art et d'Archéologie, 1880 ».

Les illustres écrivains qui nous fournissent ces données jouissent dans le monde de la critique d'une grande autorité très justement méritée, mais notre esprit d'investigation n'est pas satisfait.

La provenance du triptyque de l'*Adoration des Rois*, cédé au Musée de Bruxelles par M. Astruc, est-elle absolument véridique? Est-ce *certainement* le même tableau de l'*Adoration* auquel Cean se réfère? Si l'identité des deux œuvres était prouvée, nous pourrions accuser le critique espagnol d'avoir faussé l'opinion en affirmant avoir trouvé des *documents authentiques* dans les archives de la Merced, documents dont l'auteur était Francisco Frutet.

Il ne s'agit ici d'une erreur d'attribution ou d'appréciation, mais du fait réel *d'avoir vu des documents*.

Le peintre flamand Francisco Frutet ne put-il exister comme tant d'autres artistes dont l'existence est restée ignorée dans leur patrie, comme à Séville où ils séjournèrent toute leur vie?

Après bien des recherches nous avons pu nous assurer quelle fut la famille qui en 1879 vendit à M. Astruc, accompagné du Colonel Lambert, un tableau avec l'*Adoration des Mages*, mais des personnes qui intervinrent dans cette affaire m'affirment qu'il s'agissait d'un seul tableau, attribué bien entendu à Frutet et non du triptyque qui est l'œuvre qui se trouve au Musée de Bruxelles. Ces mêmes personnes assurent que deux autres grands tableaux

grands tableaux (volets du même triptyque?) comme celui de l'*Adoration* furent adjugés à une dame de la famille qui les vendit à Xérès.

Il est à remarquer que M. Amador de los Rios, dans son livre « Sevilla pintoresca», imprimé en 1844, en parlant de la collection de tableaux de M. Julian Williams, grand-père de la dame qui vendit l'*Adoration des Mages* à M. Astruc, dit qu'il possédait plusieurs tableaux sur bois de grandes dimensions représentant l'*Adoration des Rois*, la *Présentation*, la *Résurrection* et *Circoncision,* précisément trois des sujets mentionnés par Cean dans son article *Frutet*, lesquels existaient au couvent de la Merced. Il est vrai que ce critique parle d'autres tableaux tels les *Evangélistes*, mais il ne spécifie pas s'ils faisaient partie d'un triptyque ou oratoire comme on les appelait alors. En outre la famille Williams ne se rappelle pas avoir possédé aucun tableau représentant des *Evangélistes* et dans le triptyque bruxellois figurent les quatre sujets.

Nous devons faire remarquer que cette œuvre ne fut pas présentée primitivement sous la forme d'un triptyque; la hauteur du panneau des *Evangélistes* prouve qu'il n'est pas en rapport avec les dimensions de l'*Adoration.*

Grâce aux bons offices de M. C. Tulpinck, nous devons le plaisir de connaître au moyen de bonnes photographies le triptyque bruxellois (1) que nous avons comparé en détail avec les peintures du triptyque du Musée de Séville, que Cean décrit de la façon suivante : « Mais ce qui rehausse le plus le mérite et la philosophie de Frutet, c'est le célèbre oratoire avec volets qui se trouve à l'église de l'Hôpital de St-Cosme et St-Damian de Séville, appelé vulgairement « de las Bubas ». Sur les volets fermés sont représentés dans la partie extérieure de l'oratoire, (à droite) la *Ste Vierge assise avec l'Enfant Jésus dans ses bras et habillée d'un manteau* très brillant de pourpre et (à gauche) St-Bernard agenouillé à ses pieds; ces figures sont plus grandes que nature, et à l'intérieur des mêmes volets on admire dans le grand panneau central la majesté et la noblesse de la figure du *Rédempteur* cloué sur la croix et les attitudes et raccourcis des deux larrons, le profil de la tête de St Jean, la sentimentalité de la Vierge, la rondeur des formes de la Madeleine, et le contraste des autres figures de cette composition, qui, outre le mystère décrit, représente aussi le tirage au sort de la tunique de Notre Seigneur et autres accessoires. L'on voit sur le volet du côté droit Jésus-Christ tombé à terre sous le poids de la croix et beaucoup d'autres personnages qui l'accompagnent. On comprend que Frutet dût se rappeler quelques-uns de ceux qui se trouvent sur le panneau fameux de Raphaël d'Urbino que représente cette même scène appelée le Spasimo de Sicilio (2), placé au Nouveau Palais de Madrid et d'autres

de *l'Incendie*

(1) Il y a longtemps, nous nous sommes adressés au savant directeur du Musée de Bruxelles, M. J. A. Wauters, lui envoyant les photographies d'un des volets du triptyque du Musée Sévillan, le priant de vouloir bien à son tour nous remettre celles du triptyque de son Musée pour faire l'étude comparative des deux ouvrages, mais il a sans doute oublié notre prière, nous privant ainsi de la satisfaction de connaître son jugement définitif sur les doutes que nous avons encore sur leur commune origine.

(2) Justi dit: (pag. 70) « Un autre membre de la colonie flamande plus ancien (que Sturmio) fut Francisco Frutet, lequel laisse une impression favorable par le grand retable avec la *Crucifixion* peint pour la chapelle de l'Hôpital de la Bubas, qui se trouve actuellement au Musée. Il paraît qu'il avait l'habitude de travailler les grandes figures. Quelques attitudes sont prises du *Spasimo*. En d'autres lieux il démontre son amour de la noblesse des formes quand le sujet l'exige, mais dans aucune autre ne se trouve développé à un aussi haut degré le réalisme national. Ses tableaux sont pleins de têtes individuelles, souvent fort vulgaires. Quant aux physionomies et expressions, il rappelle Lucas de Leyden. Au contraire la Madone et St-Bernard sont d'une sincérité et beauté peu communes en ces temps. Il préfère les forts contrastes entre des couleurs très claires et des demi-teintes grises claires ».

de l'*Incendie de Borgio*, peint par le même Raphaël au Vatican prenant de celui-ci presque complètement la figure d'une femme portant des cruches au lieu de celles-ci le tableau de Frutet la représente donnant la main à un enfant. Sur le volet du côté gauche se trouve la *Descente de Croix* et l'on est surpris de la désolation de la Vierge qui, quoique quelque peu abattue, apparaît auguste et énergique; l'attention et révérence avec lesquelles le disciple bien aimé accourt pour la secourir, le respect avec lequel Nicodemus et les autres hommes descendent le corps du Seigneur, la douleur des saintes femmes frappent le spectateur.

Don Gaspard de Jove-Llanos possède un grand panneau de cet artiste; il l'apporta de Séville en 1778; il représente la préférence donnée par les hébreux au revolté Barrabas condamnant l'innocent Jésus.... » (*)

(*) Suit la description du tableau que nous jugeons superflue. Le panneau central du tryptique de Séville mesure 2 m. 85×2m. 80 et les volets 3m. 9×1m. 40.

Notre examen comparatif des photographies des tableaux de Bruxelles et de celles du triptyque de Séville s'est limité au dessin et à la composition. Le coloris nous manquant, point le plus important dans ces cas, nous n'avons pu compléter notre jugement, mais nous rapportant à ces deux seuls éléments d'appréciation, notre loyauté nous oblige à déclarer qu'il existe de grandes analogies entre les deux œuvres. On y remarque, sous l'influence italienne qui les distingue, la ressemblance de quelques types, l'analogie de la facture du dessin et du goût de la disposition des plis et draperies (*) et même dans quelques détails d'habillement; mais nous trouvons cependant des différences notables entre la figure de la Vierge représentée dans un des volets du triptyque sévillan et celle de l'*Adoration*, de Bruxelles. En la première, une robuste et alerte matrone, d'expression tranquille, de beauté réelle et attirante, offre le sein à son Divin Enfant. La légère coiffe blanche qui couvre sa tête tombe élégante et libre sur ses épaules et le manteau rouge, qui enveloppe son corps sur lequel se détache celui de son Fils, surprend par la limpidité et le brillant de son coloris. Cette belle et magistrale figure, la meilleure du triptyque, apparaît assise sur des degrés, au pied d'une colonne sur laquelle s'enroule un rideau de soie vert clair peint avec grande maîtrise. Au pied des degrés, à droite, se trouve un élégant vase de cristal en forme de bouteille avec une tige de lis; à l'opposé un plateau avec des fruits délicatement exécutés. La comparaison entre le panneau de Séville et l'*Adoration* de Bruxelles, si idéale et si mystique, est fort instructive, car elle révèle des différences notables.

(*) Comparez les plis du rideau de la Vierge de Séville avec le manteau de celle de Bruxelles.

En résumé nous disons qu'en notre concept, des tables signées par Franz Floris et Jérôme Franken ne sont pas des preuves suffisantes pour nier l'existence de Frutet, car tous deux purent très bien vivre à la même époque ; pour nous, l'affirmation de Cean d'avoir vu des documents qui prouvaient son existence n'est pas à dédaigner, et finalement les œuvres de Bruxelles et de Séville comparées, quoique nous reconnaissons qu'il existe de grandes analogies entre elles, nous n'osons ni affirmer ni nier que toutes les deux soient d'une seule main. Les doutes pourraient être éclaircis par les sages critiques qui ont la satisfaction de connaître les deux productions artistiques.

sa veuve, doña Augustina Tello de Meneses, qui continua à vivre dans la paroisse de S[t]-Ildephonse. Il est donc probable que le ménage Schutt mourut sinon dans la même maison, du moins dans le même quartier ; mais ayant examiné fort scrupuleusement les actes des décès de 1682 à 1690, où, comme nous l'avons déjà dit, on nomme *veuve* doña Augustina, l'acte de décès de son mari ne s'y trouve pas. Peut-être est-il mort hors de Séville (*).

(*) « Le 22 juillet 1690, on enterra dans cette église du seigneur S[t] Ildéphonse une femme que l'on dit s'appeler Doña Agustina de Meneses veuve de Cornelio Escut. Elle ne testa point n'ayant pas de quoi ». Livre de décès de la dite paroisse.

Un fait fort important pour l'histoire de notre Ecole de Peinture eut lieu l'an 1660, lequel se trouve intimement lié à la vie de Cornelio Schutt. L'insigne Bartolomé Esteban Murillo, animé du noble désir de faciliter l'étude du dessin et de répandre l'enseignement des beaux-arts, après maints obstacles vaincus, eut enfin la satisfaction d'installer au rez-de-chaussée du grandiose édifice de la Casa Lonja (1) une académie de dessin qui inaugura sa première séance le 11 Janvier 1660 et dont le but était l'étude de la figure humaine. Les peintres les plus remarquables de la ville y assistaient, et l'un des premiers soins du sage fondateur fut de doter l'académie de statuts d'après lesquels elle devait être dirigée par deux présidents, qui exerceraient hebdomadairement leurs fonctions, étant juges dans les doutes et les démêlés qui s'offriraient en matière d'art, ayant soin de faire respecter les dits statuts en imposant des amendes à ceux qui enfreindraient leurs dispositions, et enfin, accordant des grades académiques à ceux qui seraient jugés capables d'exercer la profession de peintre.

Les deux premiers présidents furent Murillo et Francisco de Herrera ; consuls (conseillers ou adjoints), don Sebastian de Llanos y Valdes et Pedro Honorio de Palencia, et procureur Cornelio Schutt, qui devait être avantageusement connu de ses compagnons, car s'il n'eut pas joui d'une solide réputation artistique, il n'eut pas été élu pour l'accomplissement de cette charge académique et d'autres non moins importantes.

Dans le livre des statuts de l'Académie, gardé comme un trésor inappréciable par la Royale Académie des Beaux-Arts de Séville, on voit que le 25 Novembre 1663, il fut élu consul pour quatre années, et ce terme écoulé, il fut honoré par ses compagnons d'une nouvelle élection, le 30 Octobre 1667. Enfin, l'intérêt qu'il ne cessa de témoigner pour le bien de l'Académie, son zèle pour le progrès et l'épanouissement de l'institution furent reconnus et admirés de tout le monde et lui valurent la distinction d'en être nommé président, fonction qu'il accomplit de 1670 à 1674.

Cean Bermudez dit : « De tous les artistes qui contribuèrent à soutenir les frais de l'Académie, aucun ne fut plus généreux que Schutt, car, en outre de payer sa part obligatoire hebdomadaire de six réaux, il envoya à plusieurs reprises, au syndic, du charbon, de l'huile et d'autres denrées nécessaires ; il paya de sa propre bourse, pendant différentes saisons le salaire du modèle vivant. »

Nous pouvons ajouter que dans le livre des statuts se trouve un reçu signé par

(1) Ce monument de sévère style greco-roman, un des plus notables de Séville, fut construit selon les plans de l'architecte Jean de Herrera (1583-1598), aux frais du commerce, pour servir de lieu de réunion à cette classe qui y concluait ses marchés et ses affaires. C'était une espèce de Bourse.

signé par Matias Godoy y Carvajal, d'un tableau sur toile d'une image de Notre-Dame de la Soledad, de deux vases de hauteur, dont l'artiste flamand fit cadeau à l'Académie, soit pour y être conservés, ou peut-être pour que le produit de la vente fut affecté aux dépenses de ce centre d'enseignement.

« Sa vigilance ne fut pas moindre, nous dit Cean, pour l'assistance des élèves à l'Académie, les corrigeant doucement, les stimulant par son exemple, car, en même temps qu'il les dirigeait et animait par des récompenses, il s'asseyait avec eux pour dessiner, se préoccupant grandement du décorum et de la bonne tenue. Son vote était décisif dans les séances, par la prudence et la sagesse avec lesquelles il déterminait les questions; et comme preuve de son assiduité, de son zèle et de l'intérêt qu'il portait à cet établissement, il fut le seul qui resta quand il fut dissous. »

La réputation de Cornelio Schutt dut être fort répandue à Séville, et par conséquent nous pouvons croire que les particuliers, aussi bien que les corporations religieuses, durent l'occuper en lui commandant des œuvres artistiques, mais ceci n'est jusqu'à présent qu'une conjecture, car nous ne savons pas qu'aucun de ses tableaux existe dans les temples sévillans.

Cean même, si diligent à s'enquérir de tout ce qui se rapportait à lui, cite seulement un tableau, qui représentait la *Conception*, lequel se trouvait de son temps placé dans l'arc de la Porte de Carmona.

Cette porte monumentale fut détruite en 1868 et le tableau égaré ou perdu; on ignore absolument ce qu'il est devenu.

Il affirme aussi qu'à cette époque plusieurs peintures de Cornelio Schutt étaient conservées dans des maisons particulières; que lui possédait plusieurs de ses dessins à la plume, touchés à l'encre de chine, « que l'on confond, dit-il, avec ceux de Murillo, et il y en a beaucoup attribués à celui-ci qui sont faits par Schutt. »

Ces phrases nous prouvent qu'il fut un dessinateur émérite, car s'il ne l'avait pas été, cette méprise n'eut pas été possible.

M. le colonel d'artillerie don José Jacome possède une toile qui représente *St Jean l'Evangéliste,* de grandeur naturelle, assis sur des nuages, dans l'attitude d'écrivain. A sa gauche se trouve l'aigle symbolique qui soutient l'encrier de son bec. Sur le parchemin on voit les mots : In principia erat Verbum et Verbum erat apud Deum; on lit, en caractères cursifs, et très difficilement, à cause de la restauration dont le tableau a souffert, cette inscription : an... 1660. Cornelio Schutt... fecit.

A juger du style de l'auteur par cet ouvrage, nous voyons qu'il fut très vaillant dans la combinaison des teintes, exagérant les ombres; qu'il fut aussi bon coloriste, à la manière de l'école sévillane, franc et spontané dans l'exécution et trop osé dans les raccourcis, car la jambe droite de l'Evangéliste offre une preuve évidente de cette opinion en se trouvant, selon nous, complètement hors du dessin.

Il est à déplorer que cette œuvre ait souffert de restaurations peu habiles, qui empêchent d'apprécier avec exactitude le mérite de l'auteur. Quand en

Quand en 1879, nous avons été chargé par la Royale Académie des Beaux-Arts de Séville de rédiger le catalogue des peintures et des sculptures de ce Musée, nous eûmes le plaisir de découvrir, dans le portrait du R. P. Fr. Francisco de Bruselas, la signature de Cornelio Schutt, avec la date de 1663 ou 1665, car le dernier chiffre se trouve écrit très confusément. Cette toile aussi se trouve en mauvais état de conservation, à cause de l'abandon où elle a dû tomber pendant quelque temps, ce qui a beaucoup contribué à affaiblir les traits physionomiques du personnage, qui manquent de vigueur dans le dessin et de force dans le coloris. Le dit religieux apparaît assis; il appuie le bras droit sur une table chargée de livres et une large bande de papier qui contient l'inscription suivante :

R^{DVS} P^{TER} DOMINCVS DE
BRVXELLIS ÆTATIS
SVA 63 OBIIT 19 IA
NVARY ANO 1664
Cornelio Schutt pincit et f. 1665

Si l'année de la signature est celle de 1665, le portrait a dû être fait d'après mémoire, ce qui ne nous semble pas certain, à cause de la vivacité et du nerf que révèle la figure; et si, au contraire, il fut fait en 1663, une année avant la mort du religieux, alors l'inscription et la signature ont été ajoutées après le décès du modèle.

Il y a très peu de temps que nous avons vu, chez un marchand d'antiquités, deux tableaux traitant de sujets de l'histoire de Caïn et Abel, de $0^{m}60 \times 0^{m}41$.

Dans celui qui représente la mort du second, on lit, dans une belle cursive, la signature de *Cornelio Schutt* — 1663. Ils sont dans un assez bon état de conservation : quelque peu déteints en quelques parties et retouchés en d'autres. Le coloris en très pur, l'exécution hardie et faite de main de maître. Les raccourcis sont exagérés.

M. le marquis de Villamarta-Dàvila possède un autre tableau, de $0^{m}84 \times 0^{m}60$, très beau certainement, qui représente un des nombreux Enfants Jésus dûs à ses pinceaux, lequel révèle tout de suite la grande influence qu'exerça sur lui son maître Bartholomé Murillo. L'expression de religieuse candeur, le sentiment mystique, la pureté ineffable et la douceur des teintes forment un ensemble vraiment artistique, et par conséquent, fort appréciable pour les amateurs.

L'exquise sensibilité de cet artiste se révèle certainement par son amour de l'enfance, car, selon ses biographes, il se plaisait à peindre des sujets d'enfants. Cela nous est prouvé par une autre toile que possède, à Séville, notre ami M. le marquis de St Joseph de Serra. Ce tableau mesure $1^{m}59$ de longueur sur $0^{m}71$ de hauteur et représente, à droite du spectateur, la Vierge Marie assise avec l'Enfant Jésus debout, en l'attitude de vouloir s'élancer par terre des bras de sa mère, pour prendre part aux danses et jeux d'un groupe de huit angelots. A l'angle supérieur de gauche,

l'on voit

LA VIERGE AVEC L'ENFANT.





l'on voit un autre groupe d'anges qui, sur des nuages diaphanes, jouent d'instruments de musique; l'un d'eux feuillette un livre posé sur ses genoux. Le fond, un charmant paysage, est gaiement éclairé. La figure de la Vierge, par son expression et le jet des draperies, ainsi que par les chairs des enfants et les teintes vertes et grises du second plan, rappellent au premier coup d'œil, l'influence exercée par Murillo sur l'artiste flamand. L'ensemble du tableau est des plus sympathique et Cornelio Schutt a réussi, dans cette belle œuvre, à unir à l'esprit religieux de son époque l'attrait qu'inspire la beauté réelle de l'enfance, avec la beauté morale de la tendresse et l'innocence qui lui sont propres.

Ces six tableaux, avec la belle aquarelle de l'acte de profession de la religieuse doña Petronila de San Miguel, datée par l'artiste de 1682, est tout ce que nous connaissons jusqu'ici de celui qui, dans son temps, dut être un peintre de crédit; mais certainement il doit en exister d'autres, qui, par des classifications erronées, sont encore attribués à d'autres maîtres.

Quant à sa famille, nous avons trouvé seulement une procuration que lui conféra son frère Pierre, tailleur, lors d'un voyage qu'il devait faire en Flandres, pour qu'il put tester en son nom, datée du 6 Mars 1680. L'octroyant déclare que sa sœur Catalina de Escut (*sic*), femme de Pedro de Aguila, domiciliée à Séville, était sa débitrice de 200 pesos, qu'il lui avait prêtés pour qu'elle put payer son voyage de Flandres en Espagne (*).

(*) Reg. Not. 3 liv. I, 1680, fol. 290.

Cette procuration dut être octroyée par Pedro Schutt, prévoyant qu'il viendrait à mourir pendant son voyage; mais celui-ci s'étant bien terminé, et de retour à Séville, il fit son testament qui n'offre pas le moindre intérêt et dans lequel il déclare être naturel d'Anvers (*).

(*) Id. id. livre unique 1686, fol. 1294.

Notre artiste partageant le goût et l'enthousiasme de tous ses contemporains pour la gravure sur métal ou sur bois, s'exerça dans cet art, et j'ai vu de sa main plusieurs estampes bien exécutées. Une de la collection de don Rodrigo de Quirós mérite d'être mentionnée.

Gravée sur cuivre, elle porte un cartouche ovale orné de rocailles : au centre, le portrait à mi-corps d'une religieuse embrassant un crucifix, qu'elle soutient entre les mains. Tout autour elle porte cette légende : V. EFFIGIE V. SERVÆ DEI SOR. FRANCISCÆ DOROTHÆ EXCALCIATAR ORD. PREDIC HISPALEN SIVM. FVNDATRICIS. OB. AN. MDCXXIII. ÆT. LXIII.

Aux angles supérieurs, il y a deux écussons couronnés, soutenus par des enfants. Dans celui de gauche se trouvent Ste Justine et Ste Rufine avec la Giralda; dans l'autre, qui est le blason de la cité de Séville, St Ferdinand, St Isidore et St Léandre. Au pied d'un autre cartouche, on lit : VITA TIBI BIBITVR CHRISTI CVM SANGVINE VIRGO | QVAM BIBIS ASSIDVE VITA PERENNIS ERIT. De chaque côté, deux figures : l'une de la Pénitence, l'autre de l'Oraison. On voit, à l'angle inférieur de gauche, la signature de *C. Schutt f. Hispal.*

Les tableaux de Cornelio Schutt qui suivent ont fait partie des collections sévillanes, dont on ignore le sort, cités par I. Amadoz de los Rios : (*)

(*) Sevilla pintoresca o descripcion de sus mas celebres monumentos artisticos. Sevilla. Alvarez, 1844. 1 vol. 4°

Collection de don Julian Williams. — Un St *Jean enfant*, d'un bon coloris, assez bien dessiné, peint avec grâce et souplesse.

Collection

Collection de don José Saenz. — Un St *Jean Baptiste*, mi-corps, de grandeur naturelle. Le saint apparaît avec la poitrine nue; on y remarque des connaissances anatomiques pas vulgaires, et quoique le coloris soit un peu roussi et passé, les teintes générales ne laissent pas de révéler du talent chez cet artiste, dont le nom se compte parmi les fondateurs de l'Académie sévillane. Le bras droit du Baptiste montre quelque incorrection du dessin, et surtout la main qui est vraiment défectueuse. Les draperies sont peintes avec assez de liberté.

Collection de don Jorge Diez Martinez. — De ce laborieux contemporain de Murillo, le dit collectionneur possède trois toiles, parmi lesquelles se trouve la plus brillante, ou du moins une de ses plus brillantes productions. Elle représente Ste *Rose*, St *François de Paul,* la *Conception* et deux *Enfants Jésus*, peints avec une grande tendresse. Les deux premières toiles sont exécutées avec une vive intelligence et on y note des efforts très louables, pour suivre les traces de Murillo. La troisième, c'est-à-dire la *Conception*, est une œuvre bien supérieure à toutes les autres et à tout ce que nous avons vu de cet artiste, à Séville et en dehors. L'image de la Vierge est gracieuse, gentille et noble : sur son visage brillent la pureté des anges et la candeur de l'innocence. Le dessin est très beau et très correct, et la composition agréable. Il est bien déplorable que les teintes obscures soient si répandues dans toute la toile et contribuent ainsi à lui donner un ton peu sympathique. Sans ces défauts, de grande importance, nous n'hésiterions pas à considérer ce tableau comme un chef-d'œuvre ; nous croyons cependant rendre justice à Cornelio Schutt, en disant que c'est une des plus belles œuvres issues de sa palette.

Collection de don José Suarez de Urbina. — Un St *Jean enfant*, dessiné avec assez de grâce et peint avec une transparence dans le coloris vraiment inusitée. Le pied droit nous a semblé quelque peu défectueux comme dessin.

Collection de don José Maria Olmedo. — Un enfant représentant St *Jean* n'est certainement pas une de ses meilleures productions; il est cependant peint avec aisance et un bon coloris.

Signature de Cornelio Schutt.

COLLECTION DE M. D. RODRIGO DE QUIROS.



AQUARELLE DES VŒUX DE DONA PETRONILA DE SAN MIGUEL.

COLLECTION GESTOSO. SÉVILLE.



GRAVURE DE CORNELIO SCHUTT.



C'est un des nombreux artistes dont les noms sont arrivés jusqu'à nos jours, obscurcis par l'ombre d'un oubli lamentable, soit par l'ignorance de leurs œuvres, soit par les injustices du sort, bien qu'ils aient joui d'une bonne renommée (*).

(*) M. Gault de Saint Germain cite un artiste intitulé Peeters Van Mol, né à Anvers en 1580, mort à Paris en 1650, élève de Rubens, parent du peintre dont il s'agit ici. « Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise ». Paris, Renouard, 1841.

Toutes les données que nous avons pu obtenir sur lui, presque toutes tirées des archives sévillanes, assurent qu'il jouissait de crédit parmi ses contemporains; mais où sont ses œuvres ?

Dieu le sait ! Pas une seule ne nous est restée, et cependant il certain qu'il vécut dans cette ville, du moins depuis 1665, peut-être jusqu'en 1713. Dans une période de quarante-cinq ans, « avec l'atelier public établi », comme assure Palomino, est-il possible que ni couvents, ni opulentes maisons, ni musées, ni collectionneurs ne conservent à présent aucune de ses œuvres ? Toutes ont-elles été détruites ? Nous sommes plutôt portés à croire que plusieurs doivent subsister, attribuées faussement à d'autres maîtres, car quant aux attributions de tableaux anciens, les catalogues, tant des musées que des collections particulières, sont pleins d'erreurs qui se corrigent peu à peu.

Il n'y a plus de doute qu'il ne fut un peintre de tableaux, car on verra bientôt, qu'en recevant un élève, une des conditions stipulées était qu'il devait lui enseigner son métier de *peintre d'imagerie*, c'est-à-dire de figures de saints.

Céan Bermudez dit dans son *Dictionnaire* :

« Van Mold (Juan), peintre flamand et élève de Ignacio Inarte, vécut à Séville, où il habita pendant longtemps, jusqu'à sa mort, vers l'an 1706 (*). Il peignit des paysages, avec beaucoup de grâce et de facilité, imitant ainsi son maître, et ceux que l'on trouve de sa main au pouvoir des amateurs, sont fort recherchés. Il assista à l'établissement de l'Académie de Casa Lonja, depuis l'an 1660 à 1673 ».

(*) Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España.

Palomino, dans son *Museo Pictorico* (*), parle de cet artiste flamand, qui avait un atelier public, à l'occasion d'un incident qui lui arriva avec un peintre vagabond et déguenillé, lequel lui demanda de l'ouvrage : le maître lui donna à faire un tableau d'une *vara et tercia,* c'était ce qu'il mettait aux mains des plus inhabiles, en lui disant de faire un St Antoine. L'inconnu prépara une demi-teinte avec du blanc, du noir et du carmin, et il donna la première main à tout le tableau ; après quoi il prit du carmin et de l'ombre et dessina le saint et le reste; puis, il y mit les couleurs, les empâtant, de sorte que le tableau se trouvait terminé ce même jour, à la grande admiration de tous, et si réussi que le maître flamand lui proposa de rester avec lui, et lui fit des propositions fort avantageuses. L'inconnu lui demanda de lui payer d'abord ce tableau, après quoi ils traiteraient ensemble. Alors, Famon (c'est ainsi que Palomino l'appelle), pour gagner sa sympathie, lui donna deux *doblones* comme prix de son tableau, et en les prenant le peintre lui dit : « Messire, que Dieu vous garde ! Ceci me suffit pour vivre plusieurs jours, car si je voulais être assujetti,

(*) « El Museo pictorico », tom. II, pag. 647.

assujetti, je ne serais pas un vagabond : mon désir est de parcourir vaux et chemins; si j'étais mieux habillé, les voleurs me dévaliseraient en route, et quand on me voit ainsi déguenillé, je suis libre de toute mauvaise rencontre. » Il lui tourna le dos et on ne le revit plus.

Dans une annotation manuscrite de la collection de l'érudit comte del Aguila (*), on lit : « Flamand du temps de Murillo. Il peignit des vues à Séville; celles que je possède, l'une de l'Alameda (*) et l'autre de la Carrera de la Cruz del Campo, semblent être de sa main. »

(*) Tome in-4° d' « Appendices ». Papier n° 37. *Archives Municipales.*

(*) La promenade la plus fréquentée alors.

Comme on voit, l'illustre Comte n'osait pas assurer que ses tableaux fussent de cet artiste. Que put-il y observer pour les lui attribuer ?

Voici les données, sur l'année 1665, que nous avons pu acquérir :

Le 31 Janvier, il reçut comme apprenti Juan de Soto, habitant à Séville, âgé de plus de 14 ans (*).

Le 21 Février, doña Constanza Mesio octroya une lettre de paiement de 560 *pesos* en argent, en sa faveur et à celle de son compagnon Ignacio Ries, peintre (*).

Le 11 Mai, habitant le faubourg de Ste-Marie, il donna une lettre de paiement en faveur du capitaine Juan de Villalobos, demeurant dans l'île de San Juan de Puerto-Rico, maître du bateau nommé *Nuestra Señora de la O et San Antonio de Padua*, lequel s'était engagé à lui livrer 160 *pesos* en argent; mais comme à sa sortie du port de Bonaura, le dit bateau fut pris par les Maures et amené à Alger, il remettait au dit capitaine sa dette, pour le considérer comme irresponsable (*).

(*) Registre notariel n° 16, liv. I de la dite année, fol. 109. Archives du Protocole. (Peut-être ce dernier était-il aussi flamand, car son nom me paraît étranger.) Acaro este frie flamenco tambren, puis zu appellido lo tengo pu extrangero.

(*) Registre not. liv. II, 1649, fol. 553, loc. cit.

(*) Registre not. n° 16, liv. I, fol. 942, loc. cit.

Deux mois après il octroya le document suivant, qui est intéressant sous plus d'un rapport :

« Dans la ville de Séville, le trois Juillet mil six cent soixante-cinq, à instance des héritiers de doña Maria Flessers, veuve de Herhardo Tsonem, habitants de la ville d'Anvers, en présence des témoins sous-nommés, comparurent devant moi Sebastian Lopez Albarran, notaire public que je suis dans cette ville de Séville et y habitant, Juan Van Mol, maître peintre (*sic*), domicilié dans la dite ville au faubourg de Santa Maria et naturel d'Anvers, et Sébastian Faix, flamand de nation, et Pedro de Campolargo, autre maître peintre, naturel aussi d'Anvers et habitant au dit faubourg de Santa Maria, ont déclaré, assuré et confirmé avec serment solennel, être vrai que Veyns, fille de qui était mère Juana Flessers, n'a eu ni garçon ni fille de son second mariage avec Antonio de Campolargo et que le seul fils, appelé Jean-Baptiste Pelters, qu'elle avait eu de son premier mariage avec Voutert Pieterzs, était mort en cette cité de Séville du mal contagieux qui sévit l'an dernier 1649, sans avoir laissé ni garçons ni filles légitimes, ce qui fut dit et affirmé, ils le savaient à cause de la grande intimité qu'ils eurent avec lui et aussi pour être arrivé de la ville d'Anvers, le dit Jean-Baptiste Pelters, en compagnie de ce Juan Van Mol à Séville, où il déclara qu'il avait été élevé jusqu'à son décès, ayant alors à peu près 18 ans, et que le dit Jean-Baptiste fit un mémoire de testament, qu'après sa mort... Jean Van Mol remit à la ville d'Anvers... »

Par là nous savons, d'une façon indubitable, le lieu de sa naissance ainsi que

ainsi que celui de Campolargo duquel, à juger par son nom si espagnol, on ne pouvait supposer qu'il fut originaire des Pays-Bas. L'on peut aussi déduire que Van Mol dut arriver jeune à Séville, comme son compatriote.

Le 7 Novembre 1665, nous le retrouvons de nouveau avec son compagnon Ignacio Ries, recevant comme emprunt de don Constanza Maria Ponce de Leon 560 autres *pesos* d'argent de huit *réaux* chacun.

L'année suivante, le 29 Juillet, il reçut comme apprenti Sébastian Millan, fils de Martin, domicilié à Triana, pour lui apprendre son métier de *peintre d'imagerie*, pendant huit ans, que l'on commencerait à compter à partir du 1er Janvier de la même année de la date du contrat.

Si, comme nous le voyons par document antérieur, il était peintre d'images, il n'est pas étonnant qu'il ait accouru à l'Académie de Peinture fondée par Murillo, établie dans la Casa Lonja, étudiant avec les artistes qui fleurissaient alors à Séville, et à laquelle il fut peut-être présenté par son compatriote Cornelio Schutt, et pour cela il dut s'obliger, le 30 Octobre 1669, à payer pendant quatre mois six réaux chacun d'eux. Dans la liste des assistants à l'Académie citée, pendant les années 1668 et 1669, on trouve aussi son nom.

Le 18 Novembre 1669, il renonça à la charge d'exécuteur testamentaire, pour laquelle il avait été nommé par Tomas de Ribira, jardinier des Alcazars, donnant pour motif ses nombreuses occupations et son manque de santé, et le 25 Février 1671, il s'obligea à payer à Jeanne Baena 239 réaux, au nom d'Alonso Gomez.

Quatre années après, le 26 Juin 1675, lui furent payé 1,000 réaux par le trésorier de l'Alcazar, don José Sanchez de Benospe, comme montant de la peinture de sept grandes arcades et de deux plus petites, qu'il avait faite dans les jardins du palais mentionné, et finalement, le 23 Avril 1678, il octroya, en faveur du capitaine Diego Chamorro et de sa femme doña Marià de Rojas, une lettre de payement de 384 pesos qu'il leur avait prêtés.

Dans les papiers de M. Gomez Aceves, qui se conservent dans la bibliothèque de la *Société économique des Amis du Pays*, de cette ville, il y a une note dans laquelle cet érudit consigne qu'en 1713, il vivait au quartier de St-Isidore, notice qu'il nous a été impossible de contrôler jusqu'à présent.

Nous croyons qu'avec les données apportées, l'on peut former un jugement sur l'importance dont jouissait, en son temps, cet artiste, et nous devons nous contenter de ces données, jusqu'à ce que la chance nous ménage la trouvaille d'autres documents plus importants, ou bien de quelqu'une de ses œuvres, qui puisse nous révéler ses qualités artistiques.

Signature de Juan Van Mol.

Il est difficile de croire que sous ce nom se cache un artiste flamand, et cependant dans l'article que nous avons consacré à Juan Van Mol, il est constaté, d'une manière indéniable, que tous deux naquirent à Anvers, et l'on peut présumer qu'ils vinrent, tout jeune, en Espagne pour y chercher fortune, car, l'artiste dont nous nous occupons apparaît comme habitant parmi nous en 1640, et dans cette même année, le 17 Janvier, son fils fut baptisé en l'église paroissiale du Sagrario, né de sa femme légitime, Angela Abillasens (*), et dont le parrain fut son frère, Melchor de Campolargo (*). Il avait un autre frère, appelé Antonio, que l'on voit cité dans l'article sur Van Mol, lequel figure comme parrain dans un acte de baptême, le 2 Décembre de cette même année (*).

(*) Le vrai nom est Adriaensens, d'indubitable origine flamande et dont il existe actuellement des membres à Séville et à Bruges, nous dit M. Tulpinck.

(*) Livre de Baptêmes de cette année, fol. 207. Arch. du *Sagrario*

(*) Id. id. id. fol. 289.

Les données que nous en avons sont très rares. Cean Bermudez dit de lui qu'il fut peintre et graveur, comme le furent presque tous les peintres de son temps, qu'il habitait cette ville vers l'an 1660, qu'il fréquentait l'Académie fondée par Murillo, et il ajoute qu'il avait de sa main plusieurs paysages gravés au burin, retouchés à l'eau-forte, œuvres qui ne manquaient ni de grâce ni de mérite.

Quant à nous, nous ne connaissons aucune des œuvres auxquelles se rapporte l'illustre critique, et nous n'avons vu non plus aucun tableau signé par cet artiste ou attribué à ses pinceaux.

Signature de Pedro de Campolargo.

Dans cet exposé nous avons sacrifié l'ordre chronologique à l'importance des artistes et aux données documentaires.

Comme complément à ce chapitre, consacré aux peintres flamands sévillans, nous croyons que, tout au moins à titre de curiosité, nous devons consigner quelques brèves données concernant plusieurs autres, car si jusqu'à présent, nous ne connaissons pas de détails sur leur carrière artistique, qui sait si nous ne serons pas plus heureux un jour, et si nous ne découvrirons des œuvres faisant connaître leurs mérites !

(A suivre.)

J. GESTOSO Y PEREZ.

NOTICE

HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe (1)

Gil Fernandez. — Juan Diaz. — Arnao. — Juan Funes. — Juan Bautista.

GIL FERNANDEZ



NATIF de Flandre, il entra le 1er Septembre 1500 comme apprenti chez Diego de Orvaneja. Son maître dut jouir d'une grande renommée, car cette année il exerçait la charge de Président de l'Hôpital et Confrérie du Sang de N. S. J.-C. et de la Conception de N. D. Ste-Marie, alors celle des peintres. Par d'autres écrits (*) nous le voyons recevoir également comme apprentis Pedro del Castillo y Diego del Toro en 1501. Cette circonstance nous fait supposer que dans son atelier le travail ne faisait pas défaut, puisqu'il avait besoin de trois apprentis au moins. Quant à Fernandez, nous ne savons de lui que ce qui vient d'être exposé et nous ne connaissons aucune de ses œuvres.

(*) Reg. not. de Francisco Sigura de la même année. Liv. Ier. Archives des Protocoles.

JUAN DIAZ

Les données que nous possédons sur ce peintre sont quelque peu confuses, car dans un écrit de 1503 où il reconnaissait être débiteur du marchand Juan Lopez de Lizarralde pour la somme de 2,970 maravédis, il apparaît marié à Maria de Vergara (*) et dans un autre que nous copions on nomme sa femme Berenguela Alvarez. Voici le texte du document :

(*) Reg. not. de cette année de Francisco Sigura. Archives des Protocoles.

« Juan Diaz, peintre flamand, mari de feue Berenguela Alvarez que Dieu garde, père, légitime administrateur de Maria sa fille et fille légitime de la dite sa femme héritière qu'elle fut de sa bisaïeule Maria Gonzalez qui repose en Dieu, domiciliée à Séville en la paroisse de Ste-Maria Madeleine, déclare qu'il a reçu du Bachelier Juan de Mesa 4415 maravédis qui étaient dûs à la dite Maria Gonzalez » le 17 octobre 1503 (*).

(*) Reg. not. de cette année de Francisco Sigura. Liv. IIIe. Archives des Protocoles.

A notre avis il s'agit d'une seule et même personne. Sans doute l'artiste épousa en secondes noces la dite Maria de Vergara.

Son nom est resté inconnu comme ses œuvres le sont encore.

(1) Voir tome III, fascicule IV, p. 157, et tome IV, fascicule I, p. 31; fascicule II, p. 51; fascicule III, p. 136.

ARNAO

Nous avons trouvé un document attestant qu'un artiste-peintre, ainsi nommé, vivait à Séville en 1554. A cette même date résidait aussi parmi nous, l'insigne verrier Arnao de Flandre. Cette circonstance peut faire croire qu'il s'agit d'une même personnalité, mais nous sommes plutôt enclins à admettre le contraire, car il est appelé bien distinctement *peintre* et le verrier flamand ne l'était pas, il s'occupait de la technique de la fabrication de vitraux; ce pourquoi nous copions ce document du 26 Mai 1554 (*) :

(*) Cf. II, lit. I de cette année, fol. 974 r^to. Archives des Protoc^s.

« Que tous ceux qui voient cette charte sachent comme moi Comrad de Cologne allemand, natif de Cologne qui est en Allemagne, étant en cette ville de Séville au quartier de St-Sauveur, j'accorde et recconnais que j'ai recu et je reçois de vous arnao (*), peintre flamand marchand natif de bruges qui est en flandre qui êtes présent un orgue et quatre clavecins, dont deux grands, l'un moyen et un autre plus petit et en plus quatre clavecins petits ce qui fait en tout neuf pièces lesquelles sont celles que je reçois au nom de Jean turiez natif d'anver en vertu d'une charte missive écrite de sa main et signée de son nom qu'il m'écrivit pour que vous me délivriez ce qui est dit et vous l'avez vu la lettre et êtes satisfait et reconnaissez l'écriture et la signature qui est du dit Jean turiez et vous me les delivrez vous qui les avait en votre pouvoir pour les vendre au nom de Jean turiez et comme il est dit je les recois comme vous me les avez donnés et remises les dites neufs pièces et d'elles je m'octroie comme satisfait..... »

(*) Il existe à Bruges une famille Arnou.

JUAN FUNES

Dans les curieux manuscrits inédits de M. Gomez Aceves, zélé chercheur des Archives sévillanes, j'ai trouvé la note suivante :

« Juan Funes naquit en Flandres en 1508. Il vint à Séville où il peignit avec beaucoup de succès. Il s'y maria et y mourut après 1572 (*).

(*) Gertoso. Essai d'un Dictionnaire des artistes qui fleurirent à Séville depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIIIe inclusivement. T. II.

Nous ne connaissons l'existence d'aucune de ses œuvres.

JUAN BAUTISTA

« Le 25 du mois de Décembre, jour de Noël 1578, moi Rodrigo de Chaves, ecclésiastique, curé de l'église de St-Julian, j'ai baptisé Juan Bautista, fils de Juan Bautista, peintre flamand et de Maria de Cisneros sa femme : son parrain fut Lucas de Medina, habitant de Séville en la paroisse de St-Laurent. »

Nous croyons que les données suivantes se rapportent à cette artiste.

« Le 23 Mai 1579 on a vendu à Juan Baptista qui fait des choses en relief pour les comédies et qui demeure près de la maison de la Compagnie de Jésus pour la somme de 200 réaux des pourpoints, chausses et hauberts et des vieilles choses qui avaient servi plusieurs années pour des comédies et pour les fêtes du Corpus Christi (*) ».

« (*) Iten pour dix panneaux et un amortissement, deux frontispices et autres choses de monument (*), des chars, le tout vieux, qui étaient dans l'Etude de St-Michel (*); on donna tout ceci à Juan Baptista, peintre, pour un char. »

Dans les comptes de l'œuvre de la Cathédrale qui se faisait en 1593, on nomme parmi les artistes peintres qui y prirent part, Juan Baptiste Argüello. C'était peut-être le même individu (*). Si nous étudions ces données, Juan Baptista s'occupait de l'arrangement et de la composition des chars pompeux représentant les scènes religieuses (mystères) si à la mode

(*) Livre de *Adventicios* de oette année. Arch. de la Cathédrale

(*) Même source.

(*) Il s'agit du Reposoir de la Semaine Sainte où se place le Très Saint Sacrement le jour et la nuit du Jeudi-Saint.

(*) Dépendances de la Cathédrale où il y a encore des magasins pour garder des objets destinés au culte.

(*) Gertoso. Essai d'un Dictionnaire Tome II.

la mode à cette époque. Les costumes que les personnages prenant part à ces représentations devaient revêtir, et les autres arrangements révélaient son esprit et son bon goût artistique.

Séville fut une des capitales d'Espagne qui célébrait la Fête-Dieu avec le plus d'ostentation. D'abord ses corps de métiers (gremios) et ses deux chapitres, l'ecclésiastique et le séculier facilitaient par toute espèce de moyens la possibilité d'obtenir la plus grande splendeur, et ils y réussissaient sous la direction d'artistes renommés chargés de la peinture, des décorations et de tout ce qui concernait le vestiaire et autres accessoires.

L'idée que nous nous sommes formée du flamand Juan Baptista ne doit pas être amoindrie en le voyant s'occuper de ces détails; d'autres maîtres qui jouissaient d'une solide réputation ne dédaignaient pas d'utiliser leurs pinceaux à la décoration de grilles, portes, bancs et autres objets mobiliers, religieux ou profane.

Dans les comptes de dépenses de 1593 de l'Alcazar, on lui paya 19 réaux pour peindre la boiserie abîmée d'un appartement del « Cuasto del Cidral » (*) et en 1595 il exécutait des réparations à la coupole du plafond du Salon des Ambassadeurs dans le même palais.

(*) Une chambre appelée ainsi.

Nos lecteurs auront remarqué que les œuvres qui se conservent des maîtres peintres et sculpteurs sont fort peu nombreuses et moins encore celles qui furent exécutées par dés artistes industriels. Ce fait mérite que nous nous arrêtions quelques instants pour expliquer les causes qui contribuèrent à la perte de si innombrables témoignages de notre grandeur.

Quand on étudie l'histoire de nos principales cités, quand on pénètre au fond de leurs archives, l'âme s'attriste en calculant la perte de l'immense richesse artistique dont nous fûmes possesseurs, si grande et d'un mérite si extraordinaire qu'il est douteux qu'aucun autre pays ait pu la surpasser.

Le mauvais goût des XVIIme et XVIIIme siècles remplaça, dans nos temples et dans les demeures seigneuriales, les productions de l'Art du moyen âge et de la renaissance par les rocailles françaises, et quand sous le règne de Charles III les néoclassiques espagnols en vinrent à abominer ces intrusions exotiques, leurs plaintes firent surgir la seconde renaissance, dans laquelle on exagéra les nouveaux principes, que ses adeptes professaient avec l'esprit le plus exclusiviste, qui les conduisit à un véritable fanatisme, en arrivant à mépriser tout ce qui ne s'accordait pas avec les nouveaux canons, n'hésitant pas à détruire les inappréciables productions artistiques des siècles passés qualifiés de barbares. Comme si ce besoin de destruction n'eût pas été suffisant, l'Espagne subit encore les rigueurs des vandales années de Napoléon et la rapacité de ses maréchaux qui saccagèrent nos plus riches temples avec la plus brutale cupidité, se complaisant à détruire tout ce qu'ils ne pouvaient pas emporter.

Ces tristes jours écoulés, Ferdinand VII rétabli sur le trône, comme conséquence des nouvelles idées exportées de France, accepta le régime constitutionnel. Bientôt on sécularisa les ordres religieux, on chassa les communautés, des temples furent démolis, au nom du progrès et de la liberté; la convoitise la plus effrénée s'exerça, on vendit misérablement.

Les facilités

Les facilités qui s'offraient aux amateurs d'acquérir, surtout des tableaux et des sculptures, non seulement à Séville, mais aussi dans les bourgs et dans les provinces, suscitèrent une fièvre de collectionner et l'on forma des galeries qui furent de véritables musées.

Vers 1844, celle de Mr Aniceto Bravo, dont on raconte que, quoique sa maison fût une des plus grandes de Séville, contenait des tableaux si nombreux que tous les murs de ses salons, les galeries hautes et le rez-de-chaussée en étaient garnis depuis le parquet jusqu'au plafond. On comptait aussi celles de DD. Manuel Lopez Cepero, Pedro Garcia, Julian Williams, José Saenz, José Lerdo de Tejada, Jorge Diez Martinez, José Larrazabal, José Maria Suarez de Urbina et José Olmedo, tous imitateurs de leurs illustres prédécesseurs; les comtes del Aguila et de la Mejorada, D. Francisco de Bruna, les marquis del Pedroso et del Moscoso, D. Miguel Lasso de la Vega, D. Antonio Maestre et d'autres qu'il serait trop long d'énumérer.

Par le fait de l'expulsion des religieux, Séville devint un grand marché de tableaux. Des personnes qui jouissent de grand crédit assurent qu'il était fort rare qu'une semaine se passât sans que quelque vulgaire charretier ou muletier ne se présentât avec une véritable charge de tableaux, de sculptures et de rares et curieux objets provenant des villes et des villages, lesquels étaient disputés par les amateurs.

Ce trafic scandaleux provoqua un décret de la Reine Dona Maria Cristina défendant la vente de tableaux; mais on n'en fit pas le moindre cas et tout continua comme par le passé. Pourtant dans la confusion de cette époque malheureuse, on sauva beaucoup de tableaux de grand mérite, avec lesquels fut fondé le riche Musée qui fait honneur à Séville; mais s'il y avait eu en ce moment un sentiment de véritable générosité patriotique, et si l'État avait pris à cœur de le provoquer, notre Musée rivaliserait en richesse avec les plus célèbres de l'Europe.

En 1869, la révolution, ayant pris son essor, déchaîna d'incalculables ravages dans nos monuments : les déprédations, les saccages des églises et des couvents supprimés ne firent qu'augmenter la convoitise; parfois on y mit un sauvage instinct de destruction. Rappelons à ce sujet l'impression pénible que nous avons éprouvée en passant devant un temple en démolition où les gardiens se chauffaient à un bûcher alimenté par la boiserie sculptée des rétables et des statues. Le Conseil Révolutionnaire de Séville eut pu éviter de graves dommages artistiques au bénéfice de nos Musées en ordonnant le dépôt de tous les objets de valeur qui se conservaient dans les monuments dont il décrétait la destruction; mais loin de prendre ce soin, il laissa au contraire voler effrontément.

En outre, il faut considérer que depuis des années beaucoup de gens qui se disent amateurs et qui ne sont en réalité que des spéculateurs et d'hypocrites marchands, se sont occupés de fournir à leurs collègues de l'étranger toutes espèces de facilités pour acquérir des œuvres artistiques. Nous pouvons même nous demander s'il n'est vraiment pas extraordinaire

que nous

MUSÉE DE SÉVILLE.

LE JUGEMENT DERNIER.

que nous conservions encore une partie si considérable de notre ancien héritage artistique.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons encore nous enorgueillir de ce que nous possédons, malgré le courant des goûts modernes, les guerres, une révolution désastreuse pour les arts et l'âpreté de marchands sans scrupules.

Des grandes collections sus-mentionnées il ne reste aujourd'hui que les débris de la très riche galerie appartenant à M. Lopez Cepero.

QUELQUES TABLEAUX FLAMANDS SIGNÉS EXISTANT A SÉVILLE

Nous croyons opportun, avant de terminer notre travail, d'énumérer sommairement quelques peintures d'autres artistes dont on ignore jusqu'à présent s'ils habitèrent ou vécurent parmi nous, car ces œuvres ont pu être acquises dans les Pays-Bas ou envoyées comme présent à des corporations ou à des particuliers. Suivant l'ordre chronologique, nous commencerons par

MARTIN DE VOS

Au Musée Provincial se conserve un panneau, le *Jugement dernier* (*), dont la composition révèle la fantaisie extraordinaire de l'auteur, la richesse de son coloris et la connaissance exacte qu'il avait du dessin.

(*) (Les dimensions sont 2m58 × 2m65).

Dans la partie centrale supérieure du tableau, l'on voit le Père éternel assis sur un trône de nuages, le pied gauche posé sur le globe, à sa droite, agenouillée, la Ste-Vierge; à gauche, St-Jean-Baptiste. Derrière ces deux figures, des Saints, des Apôtres et des Anges. Au bas de ces groupes et au centre du panneau, deux anges sonnant des trompettes et qui semblent protéger un groupe de petites figures, parmi lesquelles se détachent au premier plan Adam et Eve, rachetés par la croix. Trois anges sauvent les âmes du Purgatoire et deux autres, dans les hauteurs, annoncent au son de leurs trompettes que l'heure suprême est arrivée.

Dans la partie inférieure, l'artiste a donné libre cours à sa fantaisie. On voit, à droite, une grande étendue de paysage où se trouvent une multitude d'âmes déjà sauvées et un démon armé d'un crochet, voulant séparer celles destinées aux tourments éternels. Dans le déchirement d'un sombre nuage brille une grande clarté où se détachent un grand nombre d'hommes et de femmes nus, guidés et conduits au ciel par deux anges. D'autres accourent retirer les élus. Quelques-uns demandent protection aux anges sauveurs, d'autres contemplent atterrés le spectacle de l'enfer, représenté par un monstre aux énormes mâchoires ouvertes, d'où jaillit du feu. Des démons fantastiques, aux formes fort étranges, ensembles hybrides d'homme et de bête, aux têtes de singe, de sanglier, armés de cornes recourbées et de corps noirs et poilus, aux extrémités les plus étranges, luttent pour entraîner les mortels aux séjours infernaux.

Au premier plan, un vieux démon, furieusement, essaie d'assujettir, avec ses griffes, deux hommes qui se contorsionnent de douleur. Au fond de la gueule du monstre infernal, une foule de petits démons jettent dans une chaudière les condamnés et veillent qu'aucun n'échappe. A gauche du spectateur se trouve cette signature : MERTHEN DE VOS 1570, peint en intaille sur une dalle sépulcrale.

Le coloris

Le coloris du tableau est sympathique, frais et brillant; simple et généralement correct de dessin, quoique dans quelques figures des premiers plans, l'auteur a cherché l'effet du grandiose en exagérant les muscles. Le peintre flamand se révèle dans cette œuvre comme un véritable maître qui, influencé par le sentiment chrétien de son époque, a su interpréter avec justesse et selon les traditions les contrastes des visions célestes avec les châtiments éternels (*).

(*) Dans l'inventaire du 12 Décembre 1852, des tableaux du Musée Provincial de Séville, cette œuvre figure comme provenant de l'ancien couvent de St-Augustin.

A l'occasion de l'Exposition des portraits anciens qui, sous notre direction et par notre initiative, a été installée ce mois d'Avril au Royal Alcazar de Séville, nous avons eu l'agréable surprise de trouver un très beau portrait d'un chevalier inconnu appartenant à l'intelligent collectionneur Mr H. Salazar, signé par Cornelius Schut et daté 1670.

Le mérite incontestable de cette œuvre et la rareté des productions de ce maître, qui certainement furent nombreuses et qui sans doute ont été égarées ou sont erronément attribuées à d'autres, nous ont décidé à publier ce portrait. Nos lecteurs apprécieront les qualités artistiques d'un peintre aussi estimable qui honore sa patrie et Séville même, où il trouva les moyens de développer ses plus nobles talents.

NOTICE SUR QUELQUES ARTISTES INDUSTRIELS QUI RÉSIDÈRENT A SÉVILLE

Si jusqu'à ces dernières années la postérité a été ingrate envers ces habiles maîtres qui travaillèrent : vitraux, métaux, tissus, broderies, émaux, armes, cuirs et tous les matériaux d'application pour orner et enrichir les temples, les palais, même les personnes, labeurs qui, selon les usages somptueux des siècles passés, acquirent un développement si extraordinaire, il est juste qu'ayant reconnu la haute mission qu'ils ont accomplie en contribuant à augmenter la richesse publique, en même temps que la grande influence qu'ils ont eue sur la culture générale, les hommes studieux tâchent de sauver de l'oubli une infinité de noms illustres et inconnus jusqu'ici en consacrant tous leurs efforts à l'étude des rares œuvres qui éveillent le plus grand intérêt et souvent l'admiration la plus profonde. L'histoire réserve une place des plus honorables à ces maîtres ignorés. De nouveaux noms, des notices de nouvelles œuvres oubliées surgissent de la poussière des archives, abandonnées ou peu appréciées, obtenant ainsi une juste réparation de leurs mérites.

Il serait inutile de vanter l'importance des connaissances historiques et artistiques des arts industriels. Les humbles sculpteurs qui surent fixer sur la pierre et sur le bois la vie et l'esprit d'une époque, ceux qui embellirent les cathédrales et les monastères par de merveilleux rétables, des stalles, des tombeaux, des statues et de magnifiques monuments, les forgerons de somptueuses grilles en argent, bronze ou fer, ceux qui enluminaient patiemment les richissimes livres liturgiques, ceux qui contribuèrent à l'effet artistique et mystérieux de la lumière en la faisant passer à travers des verres polychromes, ceux qui repoussèrent des croix processionnelles filigranées, des reliquaires, des ostensoirs, des lampes,

des candélabres

CABINET DE M. H. SALASAR.



PORTRAIT.

des candélabres et tant d'autres joyaux d'or et d'argent enrichis de pierreries, cette nombreuse phalange d'artistes mise par l'enthousiasme et par la foi au service des plus chers idéals, mérite bien qu'on lui rende le juste hommage d'admiration qu'elle a su conquérir par ses talents. Aussi n'est-il pas étonnant qu'au dédain d'autrefois ait succédé le plus fervent intérêt et que l'indifférence soit remplacée par la plus vive sympathie.

Bien des villes gardent dans leurs archives municipales de très curieuses notices avec lesquelles on a pu reconstituer l'histoire de leurs anciens métiers. A l'étranger, quelques-uns de ceux-ci gardent soigneusement la documentation particulière, les sceaux avec lesquels on autorisait leurs titres, les ordres de paiement, les certificats d'examens, etc., jusqu'aux insignes que leurs membres portaient en public, comme des reliques vénérées, leurs étendards et leurs bannières dont ils faisaient ostentation dans les grandes solennités, rivalisant ainsi avec les autres corporations en richesse fastueuse et éblouissante.

Aucune des anciennes corporations des métiers sévillans ne conserve ni les insignes que leurs membres devaient porter dans les cérémonies publiques, ni leurs sceaux, ni leurs bannières ou étendards, à l'exception de celle des tailleurs. La chance nous a ménagé le plaisir de trouver abandonnée comme un vieux chiffon l'enseigne dont les tailleurs faisaient usage au temps de Charles-Quint (*). A notre avis, elle dut être brodée à cette époque, mais en ayant sous les yeux comme modèle une autre enseigne plus ancienne, comme paraît l'indiquer l'image du Roi S[t]-Ferdinand dont la tête est coiffée d'un turban à la manière mauresque. Nous ne croyons pas qu'en plein XVI[e] siècle le brodeur eût osé prendre la liberté de reproduire le monarque conquérant de Séville avec cette coiffure sans avoir reçu expressément l'ordre de le faire ainsi des confrères même, habitués à voir le Roi représenté de la sorte sur une bannière plus ancienne.

(*) Noticia historico-descriptiva de la bandera de la Hermandad, de N. Señora de los Reyes y San Mateo vulgo de los Sastres, por Jozi Gestoso y Perez, Sevilla Gironés, 1891 1 vol. 4°.

Cette bannière neuve avait donc sur la face l'image de S[t]-Ferdinand, d'un mètre de hauteur, assis sur un riche trône, coiffé d'un turban, quoique le reste de son habillement fut du goût de la Renaissance le plus pur, et au revers et dans la même disposition celle de Charles-Quint, tous deux parfaitement brodés en soies de couleurs.

Aux angles de la face se conservent des restes de guirlandes circulaires, des fruits et du feuillage à la façon italienne qui encadrent les écussons de Castille et de Léon, et au revers, entourées aussi par des guirlandes, les armoiries pleines de l'Empereur avec les aigles déployées, les emblèmes de la croix de Bourgogne, un chaînon de la Toison d'Or et les colonnes avec la devise *Plus Ultra*.

A la vue de cette intéressante et si riche bannière, qui malheureusement se trouve dans un fort mauvais état de conservation, nous pouvons supposer que toutes les bannières des autres corps de métiers faisaient pendant, et que dans leur exécution se montraient l'habileté et le goût exquis des innombrables maîtres brodeurs qui florissaient à Séville

Séville à cette époque, où bien des peintres insignes ne dédaignaient pas de décorer toutes sortes d'enseignes, de drapeaux et d'oriflammes, etc. pour les corporations, l'armée et la flotte, en les enrichissant d'images de saints, d'écussons et de jolis emblèmes.

Quant aux archives respectives de nos corps de métiers, les orfèvres et les tailleurs seuls conservent quelques documents; si nous désirons connaître leurs constitutions et règlements, il faut recourir aux anciennes *Ordenancas* (*), livre précieux dans lequel se trouvent des renseignements relatifs au régime de la plupart des métiers.

(*) Il existe deux éditions la première imprimée en caractères gothiques par Juan Varela de Salamanca, à Séville en 1527 et la seconde en 1632.

Nous y voyons qu'ils étaient constitués à l'usage de ceux des nations étrangères et jouissaient d'un double caractère, car en même temps qu'ils veillaient à l'excellence des œuvres, aux aptitudes et à l'habileté des artistes, chaque métier était mis sous la protection d'un saint patron dont ils célébraient la fête annuelle avec la plus grande pompe, et c'était alors précisément que se vérifiait l'élection de ce que nous appellerions aujourd'hui *Junte Gouvernementale,* pour s'occuper de toutes les affaires et matières qui se présenteraient, vérifiant l'examen des individus qui aspiraient au titre d'ouvrier ou de maître et sans lequel on ne leur permettait d'installer ni magasin ni atelier. De la même façon qu'ils exerçaient solidairement leurs droits, ils se secouraient aussi à l'occasion, soit en concédant des dots pour marier les orphelines des associés décidés, soit en payant les frais des funérailles de leurs membres, soit en les aidant dans leurs maladies, et pour cela chaque métier avait son hôpital. Ils possédaient généralement une chapelle en propriété dans un des temples de la ville, où ils célébraient leurs chapitres et où avaient lieu leurs examens. Il faut noter le grand prestige de quelques-unes de ces corporations, par exemple celle des orfèvres dans laquelle pour être admis comme apprenti, il fallait préalablement justifier par des déclarations de témoins que l'aspirant appartenait à une famille noble, sans mélange de sang mauresque ou juif (1), et qu'il n'avait eu aucun ascendant condamné par le St-Office de l'Inquisition, et ceux qui en faisaient partie jouissaient du privilège de s'habiller de soie (2) et d'être considérés comme des artistes et des gentilshommes.

Libres d'égoïstes préjugés, les métiers sévillans recevaient généreusement dans leur sein les artistes étrangers, si ceux-ci prouvaient leur capacité et gardaient tous les préceptes des Ordonnances; c'est ce qui se faisait pour nos artistes dans les autres pays d'Europe où ils allaient.

L'apprenti à Séville faisait avec son maître un contrat qui se passait par devant notaire et les témoins correspondants pour un nombre déterminé d'années.

---

(1) Au commencement du XVIIIme siècle, on observe encore avec une grande rigueur cette défense au point que plus d'une fois plusieurs individus furent expulsés des ateliers non pour des fautes personnelles, mais pour celles de leurs parents. Juan de Luna qui était apprenti chez l'orfèvre Don Antonio Ozoves, le fut parce que l'Inquisition avait condamné son père comme étant d'origine mauresque. Gestoso-Eusayo de un Diccionario de artifices sevillanos. Pag. LV, note III de la Préface.

(2) Le 30 Mars 1556, l'Empereur Charles-Quint ordonna que les maîtres orfèvres et leurs femmes pussent se vêtir de soie, sans contrevenir pour cela aux Royales Pragmatiques parce que l'orfèvrerie était un art et non un métier.

Don Philippe III, par une autre Charte donnée à Madrid le 6 Juillet 1619, déclare que les artistes orfèvres devaient tirer au sort pour exercer des offices de justice honorifique et en rapport avec les nobles; et Philippe IV disposa qu'ils ne devaient pas contribuer comme métier à l'habillement des soldats, mais seulement à titre gratuit en leur demandant à chacun d'eux comme l'on faisait pour les nobles. Gestoso-Eusayo de un Diccionario-Prologo.

miné d'années. A cet acte devaient assister les parents, les tuteurs ou d'autres personnes autorisées légalement. Pendant ce temps, le jeune homme s'engageait à servir fidèlement son maître, à lui obéir en tout ce qu'il lui commanderait d'honnête, et celui-ci à son tour s'obligeait à lui apprendre son métier sans rien lui cacher, à le loger et à le nourrir; à lui donner chaque année un habillement avec quelques maravédis et à l'assister dans ses maladies, si celles-ci ne dépassaient pas un certain nombre de jours.

Nous avons continué, avec un véritable intérêt, nos recherches dans les archives des métiers sévillans, mais toutes nos investigations sont restées inutiles et tous les renseignements que nous avons consignés sur leur histoire dans la Préface d'un de nos ouvrages (*), nous les devons à des documents trouvés dans d'autres archives.

(*) Op. cit. Eusayo de un Diccionario de los artífices que floricuriore en Sevilla, etc.

Les métiers sévillans apportaient une grande splendeur à toutes les solennités et réjouissances publiques, soit religieuses, soit profanes. Pour la Fête-Dieu et celle des Saints Patrons de la ville, pour les visites de nos monarques et leur proclamation, pour tous les événements que la ville célébrait publiquement, comme les nouvelles des victoires remportées par notre armée sous les règnes des Rois catholiques Ferdinand et Isabelle, de Charles-Quint et de ses descendants de la Maison d'Autriche, les métiers sévillans accouraient avec leurs bannières, rehaussant l'éclat des fêtes par la présence de leurs membres richement costumés.

Quant à l'importance qu'obtinrent les métiers sévillans qui se consacraient à la fabrication d'objets artistiques industriels, nous dirons qu'ils devaient non seulement fournir une ville aussi riche et aussi peuplée que Séville, mais aussi suffire à toutes les demandes de celles qui commençaient à fleurir au Nouveau-Monde et qui se fournissaient principalement dans les ateliers sévillans.

Il ne faut donc pas s'étonner du nombre incalculable d'artistes industriels, soit indigènes, soit étrangers qui travaillaient en cette ville, ainsi que des grands centres de fabrication de tissus, de céramique, de cuirs gravés et gauffrés, de vitraux, etc. Des rues étaient occupées, d'un bout à l'autre, par des ateliers où travaillaient : armuriers, fabricants d'épées, orfèvres, peintres, émailleurs, fabricants d'objets de plomb et de zinc (picheleros) et de cartes à jouer (naiperos), d'instruments de musique, imagiers, forgerons, horlogers et beaucoup d'autres métiers qu'il serait trop long d'énumérer et parmi lesquels on comptait beaucoup d'ouvriers étrangers, principalement allemands, italiens et flamands, qui trouvaient chez nous la plus cordiale hospitalité.

Séville offrit un spectacle magnifique pendant toute la durée du XVI[me] siècle, spécialement par la production de tant et tant d'objets précieux dans lesquels la richesse rivalisait avec le bon goût, démontrant l'habileté exquise de leurs auteurs dont les noms sont encore inconnus pour la plupart et qui semblent nous réclamer de leurs tombes ignorées la réparation qui leur est due pour les grands services qu'ils ont rendus à la culture nationale.

Les maîtres flamands de la Cathédrale de Séville. — Importance de l'œuvre. — Bernardin de Gelandia. Jean Jacques et Jean Vivan. — Les frères Arnao de Flandres et Arnao de Vergara. — Charles Bruges. Vincent Meynard. — Claude de Léon et Jean Paça. — Un autre maître verrier domicilié à Séville. Maistre Desiderio Tabalion.

Un des plus riches ornements qu'admirent avec raison les visiteurs de notre Cathédrale, est la nombreuse et magnifique collection de vitraux peints qui ornent les baies de ses grandes fenêtres. Si ceux-ci, sous le rapport artistique, éveillent un intérêt extraordinaire, ils n'en présentent pas un moindre par le procédé de leur fabrication, qui offre à notre étude des exemplaires parfaits dans leur genre.

La grandeur de leurs proportions, le brillant de leur coloris et la douceur de leurs demi-teintes nous montrent leurs auteurs comme très experts dans un art si difficile.

Il est à déplorer que les dégâts dont le beau temple a souffert tant par les tremblements de terre que par les conséquences des explosions des moulins à poudre au XVIme siècle, soient cause que nous ne puissions plus admirer la série complète des vitraux, les spécimens les plus anciens nous faisant défaut. Malgré cela, ceux existant encore sont plus que suffisants pour attirer l'attention, car leur mérite s'impose.

Nous occupant seulement des vitraux dus à des artistes provenant des Pays-Bas, nous pouvons offrir à nos lecteurs de nombreuses données qui s'y rapportent, ainsi qu'à leurs auteurs, documents que nous avons eu la chance de découvrir dans les archives de la ville et que nous avons tout récemment publiés dans un de nos ouvrages (*); d'autres sont inédits.

(*) Sevilla monumental y artistica. Historia y descripcion de todos los edificios notables religiosos y civiles qui existen actualemente en esta ciudad, etc. Tom. II°

Le nombre total des vitraux de notre Cathédrale se monte à 75, y compris ceux qui sont détériorés et ceux des XVIIme, XVIIIme et XIXme siècles. Pour juger du mérite des deux frères Arnao de Flandres et Arnao de Vergara, il nous reste 36 vitraux, dont 19 contiennent de véritables compositions. Les autres, qui sont de deux et de trois compartiments, présentent dans chacun d'eux un saint ou une sainte, et enfin il y en a deux autres où l'on voit séparément St-Christophe et St-Sébastien. Les figures isolées sont toutes de proportion colossale, mais étant donnée la hauteur où elles se trouvent placées, elles semblent de grandeur naturelle.

Dans aucune d'elles nous n'avons aperçu la signature d'Arnao de Flandres, seulement celle qui éclaire la Chapelle de Pucelles et celle qui représente St-Sébastien contiennent respectivement les dates 1534 et 35 : la première avec les initiales A. D. V., et la seconde un monogramme dans lequel nous croyons lire le nom d'Arnao de Vergara.

Dans le livre de la Fabrique de la Cathédrale de l'an 1518, nous lisons que par ordre du Chapitre, son majordome paya, le 7 Mai, à Bernaldin de Gelandia et à Jean Vivan, maîtres verriers, « 11,250 maravedis, compte des vitraux qu'ils faisaient pour la Chapelle majeure de la Ste Église », par un autre accord du 7 Juillet de la même année, dans lequel on nomme Jean Bernaldin *flamand*, il reçoit 20 ducats d'or pour la même raison.

Nous ignorons

Nous ignorons le temps qu'ils furent occupés à ces travaux, car en suivant les annotations du Livre de la Fabrique déjà cité, à partir du mois d'Août ils n'y sont plus nommés et l'on y voit chargé des vitraux un Jean Jacques (serait-ce le même Vivan?) dont nous ne connaissons pas la nationalité, quoique nous le croyons également flamand.

Les vitraux qui existent aujourd'hui dans la Chapelle Majeure sont dans un si mauvais état, que l'on ne peut émettre une opinion à propos de leur mérite.

Dans notre concept, les deux ou trois artistes verriers arrivèrent à Séville quelques années avant 1518, car il est constaté que le dit Jacques conféra une procuration à Fray Alphonse de Oviedo, le 15 Janvier 1515, pour toucher 10,125 maravedis de Rodrigo de Lova, après l'avoir autorisé de sa signature en cette forme :

Dans ce document on le dit *estante* (étant) à Séville, c'est-à-dire y séjournant, mais non domicilié, sans doute parce que le temps légal pour l'être n'était pas encore écoulé.

Le 23 Octobre 1518, il loua une maison dans le quartier de St-André, propriété de François de Vargas, notaire de leurs Altesses, signant d'une autre forme :

JUAN VIDRIERO

Jean verrier (*). En dernier lieu, le 5 Octobre 1519, il se transféra à la rue du Carmen, au quartier St-Vincent, et le contrat est signé d'une manière toute différente :

(*) Livres 1er et 4e du Registre notarial de Manuel Sigura. Archives des Protocoles.

En l'an 1525, nous nous trouvons dans un chemin frayé en découvrant le nom de l'insigne artiste verrier Arnao de Flandre. Celui-ci dut arriver cette année-là de Burgos à Séville, où il travaillait dans la Cathédrale, car par acte capitulaire du 27 Septembre, on disposa « que le maître qui est présentement arrivé, qui sait faire des vitraux fasse des échantillons et les apporte au chapitre ». On lui commanda de nouveau le 6 Octobre, au cas où le modèle plairait, de faire d'autres vitraux. Nous avons une preuve que les modèles présentés furent agréés dans la commande de vitraux qui lui fut faite le 9 Octobre pour les fenêtres de la coupole, « qu'il les fit à ses frais et si on en était content, ils lui seraient payés justement, mais sans demander de l'argent à compte. »

L'artiste dut être occupé à ce travail jusqu'au mois d'Avril 1526, car le 18 du même mois on chargea un peintre de l'évaluation de celui-ci et, cette formalité

cette formalité accomplie, on le paya et on lui ordonna d'achever les vitraux de la Chapelle Majeure et de présenter de nouveaux modèles pour d'autres jusqu'à ce que l'on pût faire le contrat avec lui.

Le 7 Juin, on lui demanda que les échantillons commandés fussent de meilleure couleur, les vitres de plus d'épaisseur et les images plus belles que celles qu'il avait faites pour la coupole. Ces derniers modèles ne durent pas plaire beaucoup au Chapitre, car il chargea le peintre Pierre Fernandez de Guadelupe d'exécuter des modèles de vitraux. En 1527, nous trouvons maître Arnao travaillant déjà en compagnie de son frère Arnao de Vergara; il est seulement constaté qu'en cette année lui furent payés 15 réaux pour certains vitraux qu'il fit pour l'église. A partir de cette date jusqu'en 1534, nous ne retrouvons ni l'un ni l'autre et nous ignorons s'ils furent obligés de retourner à leurs ateliers de Burgos, quoique sans laisser de surveiller l'exécution des vitraux de Séville, car en Décembre de la dite année le Chapitre rendait compte de la proposition que Vergara avait faite de travailler l'empan de vitraux à trois réaux et demi, et le Chapitre accorda de se concerter avec lui pour qu'il les fît comme cela eut lieu, car en 1535 ils reçurent lui et son frère Arnao 37,500 maravedis à compte des vitraux dont l'un est celui de St-Sébastien déjà mentionné, dans lequel l'artiste mit l'effigie de Charles-Quint.

En 1536, des malentendus surgirent entre le Chapitre et Vergara à tel point que celui-ci, accompagné d'un notaire, demanda au Chapitre, le 30 Juin, en son nom et à celui de son frère, pourquoi depuis quatre mois il n'accomplissait pas les conditions stipulées dans le contrat de leur donner de l'argent et des matériaux pour le travail fait. Le Chapitre ne répondit à cette pétition que le 2 Août, en faisant ordonner au maître verrier de terminer le vitrail de la O (le cercle) qui se trouve au transept du côté de la Chapelle de Notre-Dame de l'*Antigua*, de s'occuper à en arranger d'autres qui étaient cassés et de ne plus entreprendre aucun travail.

Le 14 du même mois, le Chapitre chargea ses avocats d'examiner le contrat de Vergara *et de ses compagnons maîtres verriers* (*) et de donner leur avis. Une fois qu'il fut émis, les droits du Chapitre ne devaient pas être très clairs puisque le 21 du même mois il accorda que le travail des vitraux fût continué. Dans cet acte il attaqua les sommations dont nous avons fait mention; il repoussa la demande parce qu'elle n'était pas en forme légale et aussi parce que les verriers n'avaient pas rempli de leur côté les conditions du contrat, et alors blessé dans son orgueil par les plaintes des artistes, il osa dire « qu'ils n'avaient pas de capacité, de connaissance ni d'expérience suffisantes pour faire une si grande œuvre ! » Justement le Chapitre consignait ceci au moment où il ordonnait de continuer les vitraux !

(*) On ignore qui furent ces compagnons, sans doute des ouvriers qui travaillaient sous la direction des maîtres.

NOTICE

HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVI[e] SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIII[e] (1)



LES différends survenus entre le Chapitre et Vergara étant tranchés, celui-ci continua à travailler seul jusqu'en 1537, où son frère Arnao de Flandre apparaît de nouveau. Ce dernier vint, sans doute, pour poser le vitrail de l'*Assomption de la Vierge,* car d'après ce qu'on lit dans le livre de la Fabrique de cette même année, tous deux reçurent, après le placement, certaines sommes. A cette époque, Vergara dut s'absenter et il fut substitué en tout par son frère pendant les années 1538, 39, 40 (2), 41, 42 et 43. Dans cette dernière année, Arnao de Vergara apparaît avec l'emploi de « *Verrier de la Sainte Eglise* », qui lui paie 5,000 maravédis de salaire annuel avec la charge de réparer et d'arranger tous les vitraux du temple.

En 1543, les deux frères peignirent ceux des Apôtres S. Jean l'Evangéliste, SS. Jacques, André et Pierre; en 1544, Arnao de Flandres en fit deux : l'un avec quatre Apôtres et l'autre avec quatre Évêques; en 1546, celui de S. Christophe; en 1549, ceux de SS. Etienne, Laurent, Vincent, Léonard et ceux de SS. Lucie, Cécile, Agnès et Agathe.

Le 17 Novembre 1550, Arnao de Flandres céda ses droits pour un an au chanoine Alonso Mudana, sur le bail de la maison qu'il habitait, sise au quartier S[te]-Marie (*).

(*) Notariat nº 19, livre 2 de la dite année, fol. 1008. Archives des protocoles.

Ce document se trouve authentiqué par la signature du maître en cette forme :

Signature de Arnao de Flandres.

Il peignit, en 1551, le vitrail de SS. Baptiste, Paul et Roch et celui de SS. Mathieu, Philippe et Thaddée.

En 1552,

(1) Voir tome III, fascicule IV, p. 157 et tome IV, fascicule I, page 31; fascicule II, p. 51; fascicule III, p. 136 et fascicule IV, p. 186.

(2) « Le mercredi 11 Mai (1540), moi Gonçalo Gonçales, curé, j'ai baptisé Athanase, fils de Dieu et de Sainte-Marie (enfant abandonné), ses parains ont été Arnao de Flandres, qui fait des lucarnes et des vitraux, et don Louis Abreu. » (Livre de baptêmes de l'église paroissiale de Saint-André.)

Le mercredi 25 Janvier (1548), il fut avec sa femme Polonia de Bamentos, parrain de Jeanne, fille de Mathieu de Ochoa et de Béatrice Lopez, baptisée dans la même église; et le 7 Octobre 1549, il fut encore parrain d'Isabelle, fille de Diego de Vargas, laquelle fut baptisée à l'église paroissiale de Saint-Pierre, le jour mentionné. Les parents des deux enfants que nous venons de citer sont complètement inconnus et ils n'appartenaient à aucune classe sociale distinguée.

En 1552, celui de SS. Ursule, Claire et Appolonie, lequel fut détruit en 1888, lors de l'écroulement de la voûte du chœur.

Un acte notarial de 1552, ignoré jusqu'ici, nous fait connaître le nom de sa femme, très espagnol en vérité, car elle s'appelait Appolonie de Barrientos, acte qui imposait à celle-ci un tribut annuel de 2,000 maravédis comme garantie du paiement de la somme totale de 830 ducats avec laquelle elle avait acheté à Jean Diaz de Gibraleon et à sa femme Doña Maria de Illescas une maison située dans le quartier appelé Doña Elvira. Ce document fut octroyé devant le notaire Gaspar de Léon le 14 Novembre 1552.

En 1554, il peignit les trois vitraux : *Madeleine oignant les pieds du Christ, Résurrection de Lazare, Vision de St-François;* en 1555, la *Cène,* le *Seigneur lavant les pieds à ses Disciples;* en 1556, *Christ chassant les vendeurs du Temple;* en 1557, *Descente du St-Esprit.*

Nous n'avons rien trouver relativement à celui de l'*Entrée du Christ à Jérusalem,* qui est sans doute du même Arnao de Flandres et dut être peint de 1554 à 1556, ni sur plusieurs autres; dans deux, on trouve répétée la figure de Ste Barbe accompagnée de Saints; ni sur ceux des Sts Docteurs de l'Eglise, et des Sts Diacres, ni sur un autre avec St George et trois Saints, probablement exécutés de 1544 à 1552.

Dans cette dernière année, il présenta au Chapitre une requête dans laquelle il rappelait qu'il y avait 18 ans que les vitraux de l'Eglise lui avaient été commandés, et que quoiqu'il les avait pris à bon marché, il pouvait alors les faire au prix stipulé, mais comme tous les matériaux avaient doublés, surtout à cause des guerres, car les verres étaient apportés de la haute Bourgogne, il suppliait d'augmenter le prix. Le Chapitre, admettant ces raisons, accorda de lui payer l'empan des vitraux à huit réaux. Le vitrail de la *Descente du St Esprit* fut le dernier que fit Arnao de Flandres, parce qu'il mourut cette même année, et le travail fut payé à sa femme. Quant à son frère, depuis son départ de Séville, en 1537, nous n'en avons plus trouvé traces.

Le mérite des deux artistes était égal au point de n'y avoir aucune différence dans leur travail. Ils étaient tous deux fort entendus : ils combinaient les couleurs très habilement et avec une grande intelligence, ils savaient les fondre magistralement dans le verre, qualités qui rehaussent la perfection de leurs procédés industriels, mais on pourrait se demander si leurs qualités artistiques allaient de pair avec celles-là, c'est-à-dire si les sujets et la composition se devaient à leurs cartons, ou bien si ces derniers étaient fournis par les peintres sévillans. Nous ne pouvons répondre d'une manière catégorique à cette question, mais nous penchons pour la seconde hypothèse. Le fait que nous allons rappeler est fort significatif. Quand le 7 Juin 1526 le Chapitre eut accordé que Arnao de Flandres fit les modèles de meilleures couleurs, les sujets plus soignés et les verres plus épais, la corporation ecclésiastique, n'en ayant pas été satisfaite, chargea le peintre Pierre Fernandez de Guadalupe, qui jouissait alors d'une grande réputation, de présenter des modèles pour une fenêtre. Ces cartons plurent-ils davantage?



SAINTES.



L'ENTRÉE A JÉRUSALEM.



CHARLES-QUINT.



d'avantage? d'autres maîtres prirent-ils part à ce travail ? Et s'il en fut ainsi, comment ne se trouve-t-il aucun ordre de paiement ?

Nous avons examiné très minutieusement tous les livres de la Fabrique et celui des Comptes de dépenses de l'Eglise, et nous n'avons rien trouvé se rattachant à cette intéressante affaire. Mais nous ne pouvons pourtant passer sous silence ce nouveau renseignement auquel le lecteur donnera l'importance qu'il jugera convenable. Dans la requête qu'Arnao de Flandres présenta au Chapitre en se plaignant de ce que celui-ci n'observait pas les conditions du contrat, il faut remarquer les phrases suivantes « que depuis quatre mois on ne lui facilitait ni le nécessaire pour l'ouvrage ni l'histoire (le sujet) qu'ils veulent qu'on fasse ». Nous croyons donc que cette déclaration du verrier suffit pour pouvoir soutenir la croyance que tous deux reproduisirent sur verre les compositions que les peintres leur fournissaient.

Outre la citation que nous venons de faire de Pierre Fernandez de Guadalupe, nous en trouvons une autre de 1579 qui démontre que les peintres Louis Hernandez et Vasco Pereira reçurent des sommes pour dessiner des cartons, et nous trouvons un historien sévillan (*), pas toujours digne de foi dans ses informations artistiques, lequel rapporte que le grand maître bruxellois Pedro de Campaña fournit avec d'autres peintres des dessins pour les vitraux de la Cathédrale, opinion parfaitement admisible, car beaucoup de compositions que nous admirons dans ces vitraux sont dignes du talent de celui-ci. Pourquoi donc ce silence des livres de la Fabrique par rapport aux peintres sévillans qui firent les cartons ? Nous l'ignorons.

(*) Espinosa de los Monteros « Théâtre de la Ste Eglise de Séville. »

En continuant l'étude des vitraux, nous trouvons encore de nouveaux noms de verriers flamands, successeurs des frères Arnao. Dans le Chapitre du 10 Janvier 1558 fut présentée une pétition d'un maître verrier qui s'offrait à faire un vitrail à son compte pour être reçu comme verrier de l'Eglise, si son travail plaisait. Cette proposition dut être acceptée, car le 8 Août on lui payait celui de la grande lucarne de la *Porte de la Cour des Orangers.* Cet habile et intelligent artiste s'appelait Charles Bruges et si son nom n'était pas suffisant pour prouver son origine, comme dans d'autres annotations il est appelé « flamand », il nous semble que l'on ne peut douter de sa nationalité. Il travailla peu de temps à Séville, car le 4 Août de l'année suivante on ordonna de payer à sa femme, dont le nom reste ignoré, le travail qu'il avait fait en réparant les vieux vitraux, ce qui nous fait entendre que déjà à cette époque le Tribunal de l'Inquisition avait instruit un procès contre lui et il est avéré, qu'on livra au dit Tribunal le prix de six vitraux qu'il avait fabriqués pour la Bibliothèque, lesquels n'existent plus aujourd'hui.

Ou bien parce qu'il mourut dans les prisons du St Office, ou bien parce qu'il fut condamné à l'exil, il ne nous reste de son mérite aucune autre preuve que le vitrail de l'*Ascension* qui peut faire concurrence aux meilleurs du temple.

En 1560, un autre flamand, Vincent Menardo ou Meynardo avait fait un magnifique vitrail : *La Conversion de St Paul,* qui existe encore dans la Chapelle

la Chapelle de St-Jacques. Il est de grande dimension, avec des figures de grandeur naturelle et, tant pour la partie artistique que technique, il ne laisse rien à désirer. L'habileté singulière du maître plut au Chapitre qui l'occupa pendant quatre années et il obtint après, le 22 Janvier 1564, sa nomination de verrier de l'Église « au lieu d'Arnao », avec le même salaire et conditions (1).

(*) Celles de l'ouest du temple.

En 1566, on lui commanda des vitraux pour les lucarnes ou œils-de-bœuf des portes dites de St-Michel et du Baptistère (*), et il les termina en 1567 et 68. Il travailla encore jusqu'en 1575, mais de ce qu'il fit depuis 68 à 75, il ne nous reste que le souvenir : toutes ses œuvres ont disparu, exception faite du vitrail de la Chapelle de St-Laurent, bien qu'il porte la date 16 . . . . ., qui y a été apposée quand il fut restauré, au commencement du XVIIe siècle.

(*) Registre notarial nº 4, liv. 3, 1576. Archives des Protocoles.

A la fin de l'année 1576, il continuait à demeurer à Séville, au faubourg St-Barthélemy, comme le prouve le fait de s'être porté garant pour Henri Sustre, son compatriote sans doute, constructeur de voitures, lequel s'obligeait à payer à Jean Tellez, chiffonnier, la somme de 30 ducats prix de 15 aunes de drap noir de Baeza, qu'il avait achetées par devant notaire le 6 Novembre de la dite année (*). Voici sa signature :

Signature de Vincent Menardo.

Après ceci, nous ne retrouvons plus son nom, parce qu'il mourut. Avec Vincent Menardo finit la série des grands verriers de notre Cathédrale, car s'il est vrai qu'en 1611 on mentionne un autre verrier, Claude de Léon, « naturel des Flandres », tout ce que nous en savons, c'est qu'il s'occupa à réparer les vitraux du Temple jusqu'en 1638. Le 18 Août de la même année, sa femme Wihelmine Marcos toucha, à cause de la mort de son mari, le montant du vitrail du *Christ portant la croix,* qui se trouve à un des côtés de la Chapelle Royale. Nous voyons encore dans ce vitrail les belles traditions artistiques industrielles du siècle antérieur, conservées fidèlement par son auteur, mais avec lui elles disparaissent complètement. Il ne faut croire qu'avec les noms déjà cités (des maîtres verriers flamands), se termina la série des artistes de cette nationalité, domiciliés à Séville, et bien que ce ne soit qu'en passant, nous en citerons d'autres qui n'ont laissé aucune trace de leur habileté, mais qui, ajoutés à ceux qui nous sont déjà connus, viennent démontrer la prédilection qu'ils éprouvèrent pour notre ville, puisqu'ils y vinrent en nombre si considérable, y exerçant une véritable

(1) Le 16 Mai 1561, le Conseil Municipal de Séville ordonna à son Comptable de payer à Vincent Menardo, flamand, 119 réaux pour un vitrail qu'il avait placé à une fenêtre de l'église du couvent de St-François et que la Ville lui avait commandé. A l'envers de ce document se trouve le reçu, pas au nom de Vincent, mais à celui de François Menardo, peut-être son frère qui ne savait pas signer, et à la prière de ce dernier, Diego Laguna le fit. — Legajo Varios-Cabildo Nuevo-Letra C. Archivo Municipal.

une véritable influence sur notre culture et contribuant à la splendeur de nos arts.

Dans le livre de la Fabrique de notre Cathédrale de 1528, on mentionne un Jean Paça, « flamand, maistre de faire des vitraux », auquel on paya 5 ducats et demi pour certains *veriles* (*), qu'on lui acheta afin de les mettre dans le petit ostensoir (*), lesquels n'existent plus, et en 1550, nous voyons qu'un Desiderio, flamand, qui signait « maistre de faire des vitraux et poudrier de sa majesté », et qui demeurait au faubourg de Triana, conféra à Guillaume Fronco ou Franco, flamand, habitant la ville d'Ossuna, le pouvoir de toucher les sommes que devait lui payer le C[te] d'Ureña Don Juan Tellez Giron pour les vitraux destinés à la belle Eglise Collégiale de cette ville, construite à ses frais.

(*) Feuilles ou lames de verre très minces et transparentes.

(*) Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde et siglo XIII at XVIII inclusive por Jozi Gestoso y Perez, tom II°.

Nous ne pouvons former une idée exacte du mérite de cet ouvrage du maître Desiderio, parce qu'actuellement les vitraux du temple sont incolores, sans aucune décoration, et relativement modernes. Peut-être n'ont-ils jamais été exécutés par l'artiste flamand, comme semble l'indiquer le fait, que quelques années après que ce document fut octroyé; il ressort des livres de l'église que l'eau pénétrait par les fenêtres qui manquaient de vitraux.

Il dut mourir entre Juillet et Novembre de l'an 1553, car il octroya son testament le 8 du premier mois, et en Novembre de cette même année fut expédié l'acte de tutelle de ses enfants, Nicolas âgé de 12 ans, Jeanne de 8, et Catherine de 7, issus de son mariage avec Léonor Ramirez, sa femme. Dans ce document, on le nomme Desiderio Tabalion (*).

(*) Notariat n° 11. Livre 3° de 1553. Arch. des Protocoles.

Voilà toutes les données inédites pour la plupart que nous avons pu réunir jusqu'à présent sur les verriers flamands à Séville, et nous sommes convaincu qu'il reste dans nos archives beaucoup d'autres notices ignorées.

❦

PABLO LEGOT (1).

Il y avait longtemps que le nom de ce peintre, dont Cean Bermudez s'occupe dans son *Dictionnaire,* nous était connu, mais nous n'avions jamais eu l'occasion de pouvoir examiner d'œuvres que l'on croit exécutées de sa main et qui se trouvent dans des églises d'autres cités, ni la chance de trouver aucun document qui put nous fixer avec certitude sur le lieu et la date de sa naissance, et quoique son nom nous parut d'origine étrangère, nous renonçâmes à nous occuper de lui dans ce travail. Aujourd'hui que nous possédons des documents authentiques qui prouvent qu'il fut flamand, nous nous décidons à publier sa biographie, quoique en dehors de la place qu'elle devait occuper.

M. le C[te] de la Viñaza (*), dit « Legote (Pablo), naquit dans les dernières années du XVI[e] siècle dans la ville de Marji, pays ou duché de Luxembourg, en la

(*) *Adiciones al Diccionario Historico de Cean Bermudez.* Tome III, Madrid 1890.

(1) Un fac-simile de sa signature que nous a procuré notre ami, M[r] M[nez] Manchino de Arcos de la Frontera, porte très distinctement — Paublo legot — et sur le tableau de S[t] Gérôme, de la Cathédrale de Séville, il signa Paulo legote. — (Voir les reproductions des deux signatures à la fin de cet article).

bourg, en la province de Flandre ou Pays-Bas, étant son père et mère Remacte Legot et Marie Grinau. »

Vers 1615 à 1620, nous le trouverons établi à Séville où il épousa Doña Catalina Alarcon, née à Belmonte, fille d'Antoine Garcia et de Catalina de las Eras. Celle-ci, en plus de sa dot, vécut ainsi que son mari pendant les deux premières années de leur mariage, aux frais et dépens de son oncle Antonio Lacazo ó Lacasa, prêtre.

(*) Portant la date de 1665, c'est-à-dire quand il avait quarante ans.

En 1625 naquit leur fils Michel, duquel on note dans un écrit (*) qu'il était fat et idiot. Il est prouvé que Legot partit en 1635 pour Cadix et qu'en 1636, s'intitulant Alguacil Fiscal de l'Atmirantazgo, il demanda lettre de bourgeoisie, qui lui fut accordée. Le 23 Juillet 1665, il fit son testament à Cadix et déclare entre autres sa nationalité, son signalement et son mariage, ainsi que l'existence de son fils Michel, duquel il dit qu'il ne naquit pas idiot; qu'il avait entre plusieurs autres propriétés des maisons sises dans la rue qui porte ses nom et prénom, dans le quartier haut de los Descalzos (*), que le Roi d'Espagne était son débiteur pour la somme de cinq mille réaux et davantage, prix des peintures qu'il avait exécutées pour la Flotte Royale; qu'il avait à sa charge le retable de l'Eglise majeure de la ville de Espera et qu'ayant commencé à le dorer, il en avait chargé Nicolas de Andrade, maître doreur de Séville.

(*) Il se trouve en effet dans des documents du XVIe siècle, des références répétées plusieurs fois de la rue de Pablo Legote.

Par acte du 14 Octobre 1670, passé par devant Servando Perez, notaire public, Paul Legote, peintre de son état, vendit à Juan Blanco, au prix de 400 ducats, la partie de l'Est des maisons principales qu'il possédait dans la rue portant son nom (*) et qui se trouvait être un enclos avec une arcade. Pour pouvoir réaliser cette vente, Pablo Legote fut obligé à prouver juridiquement sa capacité, car on l'accusait de démence. Il était alors âgé de 70 ans; il était depuis deux ou trois ans malade et pauvre.

(*) Plus tard appelée de l'Amargura.

Dans l'information en faveur de l'aptitude du vendeur, trois témoins déposent, dont l'un est « *Juan Gill, son élève naturel de Bruxelles* (*), âgé de 30 ans et qui vécut en sa compagnie une dizaine d'années; par ce fait et le juge ayant été chez Legote, celui-ci ne pouvant comparaître et lui ayant posé toutes les questions qu'il jugea prudent de lui adresser et l'intéressé ayant répondu comme il devait le faire, il fut déclaré capable et apte pour passer le dit contrat. »

(*) Nous n'avons sur ce peintre la moindre référence.

Cean Bermudez, dans l'article qu'il lui dédie dans son *Dictionnaire*, consigne : qu'il est avéré par un écrit passé en la ville de Lebrya, le 19 Juin 1629, de Sebastian Trujillo, qu'il reçut 5,000 réaux à compte des dorures et peintures en relief sur l'or bruni (estofor) du retable majeur de la paroisse de Ste Maria de la même ville qu'avait sculpté en bois Alonso Cano et qu'il est attesté aussi par les *Livres des Visites*, les versements qui lui furent faits jusqu'à compléter la somme de 35,373 réaux, coût total de tout son travail, dont il donna quittance le 20 Décembre 1637, ajoutant que les peintures représentaient la *Naissance du Seigneur*, l'*Epiphanie*, les deux *St-Jean* et l'*Annonciation*.

Finalement l'illustre critique nous rapporte « que le cardinal-archevêque de Séville, Dn Ambrosio Espinola lui commanda l'année 1667, une série d'apôtres

série d'apôtres de grandeur naturelle, qui se trouve dans la salle principale du palais de l'archevêché de Séville et que dans tous ces tableaux on remarque du vrai, assez de correction de dessin, un bon coloris et autres qualités de peintre. Une autre série à mi-corps qui se trouve dans l'église de la Miséricorde de Séville semble être aussi dû à son pinceau. Elle est attribuée par plusieurs à Herrera le vieux, mais le style ressemble plus aux tableaux cités de Legote. Il s'établit après à Cadix, et j'ai trouvé aux archives générales des Indes plusieurs mandats délivrés en cette ville l'année 1662, pour le montant du prix de plusieurs drapeaux qu'il avait peints à la gouache pour la Flotte Royale. »

Quand il y a plusieurs années, nous faisions des recherches dans le trésor documentaire de nos Archives des Protocoles, afin d'y trouver des notices et des données, nous réunissions patiemment les notes prises dans les *Index* de chaque *Registre notarial*, pour les utiliser quand nous traiterions de cet artiste que par instinct nous crûmes toujours être flamand, mais après le décès de notre excellent ami Mr A. Rodriguez Palacios, notaire archiviste, son succèsseur. D^n Antonio Lemus y Malo de Molina n'a pas eu la gracieuseté de proroger l'autorisation dont nous jouissions et fermant les portes des Archives, qu'il considère comme sa propriété particulière, il a rendu impossible l'examen des nombreux documents que nous avions annotés concernant Pablo Legote (1).

Nos lecteurs comprendrons aisément combien fut grande notre contrariété en nous voyant privés d'examiner les 24 documents annotés qui comprennent une période de dix-sept années, dans lesquels non seulement nous aurions trouvé de curieuses et intéressantes notices sur le le peintre flamand, mais aussi une foule d'utiles renseignements sur bien d'autres personnalités, mais notre bonne volonté a été déçue par la générosité et la culture de l'actuel Notaire Archiviste des Protocoles.

Obligés de renoncer à utiliser les riches matériaux, nous sommes forcés de nous borner aux renseignements que nous avons pu réunir. Les plus anciens documents que nous connaissions sont les contrats ayant rapport aux

(1) Dans le cas où le Gouvernement Espagnol prêtât quelque intérêt aux Archives des Protocoles, facilitant aux personnes studieuses l'examen des documents qui s'y trouvent, nous allons rapporter ici les notes que nous avions prises dans différents écrits et dont seulement les dates pourront être utilisées dans cet article.

Juan Cortès conféra pouvoir à Pablo Legot; of 4, liv. 4, 1629, fol. 351.
Contrat de Legot pour faire un *comulgatorio* destiné à l'église de Olivares; of 21, liv. 2, 1633, fol. 536.
Contrat du même pour le monument de l'église de St-Sauveur; of 21, liv. 2, 1633, fol. 539.
Le même conféra pouvoir à Jacinto Zamora; of 21, liv. 2, 1633, fol. 799.
Le même contrat avec l'église de Trebujena; of 21, liv. 2, 1633, fol. 899.
Le même et sa femme, cession à Alonso Alarcon; id., id., id., fol. 934.
Id. id. contrat pour faire un monument pour l'église de Trebujena; of 21, liv. 2, 1633, fol. 943
Le même acte de cession à Thomas Salmeron; id., id., fol. 1057.
Le même conféra pouvoir à Pedro de Zurito; id., id., id., id., fol. 1074.
Le même acte de cession à Francisco Pacheco; id., id., id., fol. 1185.
Le même et sa femme, acte de cession à T. Salmeron; id., id., id., fol. 1257.
Le même donna quittance à l'église de St-Pierre de Arcos; id., id., id., fol. 1330.
Le même acte de cession à F. Pacheco; id., id., id., 1633, fol. 1335,
Le même acte de cession à T. Salmeron; id., id., id., 1633, fol. 1378.
Le même octroya pouvoir à Juan del Castillo; id., id., id,, fol. 1375.
Le même et sa femme, cession à Salmeron; of 21, liv. 1, 1634, fol. 85.
Le même donna quittance au licencié Miguel Garcia; id., id., 1634, fol. 98.
Le même et sa femme, cession à Salmeron; id., id., id., 1634, fol. 221.
Le même, se reconnaissant débiteur de Antonio Budao; id., id., id., fol. 312.
Le même, acceptation de contrat avec l'église de Cantillana; id., id., id., fol. 608.
Rodrigo Almansa, acte de cession en faveur de Legot; of 21, liv. 1, 1637, fol. 36.
Legot, acte, s'obligeant avec l'église de St-Estebern, pour lui faire certaines broderies; of 21, liv. 2, 1646, fol. 703.

port aux peintures de l'église de Lebrija, citées par Cean et le pouvoir que lui conféra Juan Cortès, cité dans la note des écritures.

Le 19 Décembre 1621, Diego Lopez et Miguel Cano, tous deux sculpteurs, le premier nommé par la Fabrique de l'église de Sta Maria de Arcos, et le second, de part ledit Legote, examinèrent et taxèrent le travail d'un tabernacle en bois que Legot avait fait pour cette église et qui n'était pas encore doré, à 3,895 réaux (*). Le 15 Septembre 1632, Legot reçut du Majordorme de la Fabrique de la même église 100 fanègues de blé acompte du tabernacle mentionné, et dans un autre document, il rapporte que pour le dorer et le peindre il avait besoin de 100 ducats et il reçut, en 1632, 122 fanègues d'avoine et plus tard 150 de blé.

(*) Miguel Martinez Mancheño. Curiosidades y antiquallas de Arcos de la Frontera, pag 20.

Il ne semble pas que dans les réparations qu'il exécuta dans la ville de Arcos, il n'accomplit pas son contrat avec fidélité comme l'on peut comprendre par les documents publiés, il y a peu de temps, par Mr Martinez Mancheño. Il est certain qu'il ne termina ni ne livra le tabernacle et que, sans respecter son contrat, il s'absenta pour aller à Xerez de la Frontera où il possédait des biens, sur lesquels Luis Dofre sollicita une saisie pour se dédommager des 600 ducats que Legot avait touchés acompte du travail et, en 1637, le 20 Octobre, plusieurs témoins déposèrent dans le procès qui lui était fait, qu'ils connaissaient le peintre Pablo Legote, lequel avait vécu longtemps dans cette ville, se transportant avec sa famille à Cadix où il résidait, où il avait une charge ou emploi à l'Amirauté de S. M. et qu'il devait avoir de quarante-sept à cinquante ans. Nous ignorons le résultat du procès.

En 1633, il s'obligea à faire un *comulgatorio* (*) pour l'église de la ville de Olivares, à restaurer ou orner le monumento de St-Sauveur de Séville, il passa des contrats pour différents ouvrages pour l'église de Trebujena, entre autres un monumento; un autre comulgatorio pour l'église de Palomares, octroyant une charte de paiement en faveur de l'église de St-Pierre de Arcos, nous ignorons à quel sujet.

(*) Balustrade ou endroit où les fidèles s'approchent pr communier.

Durant les années 1633 à 1635, il s'occupa peut-être des ouvrages mentionnés et, en cette dernière année, il contracta pour des travaux avec l'église de la ville de Cantillana, travaillant aussi aux peintures de l'église de Lebrija qui furent terminées en 1637, selon Cean. Le 11 Mars de cette même année, il cédait le droit qu'il avait de peindre les tableaux du retable majeur de l'église de la ville de Campana au grand maître Alonso Cano, attesté par le contrat qu'il passa avec Martin Gutierrez et aux mêmes conditions qu'il avait accepté l'ouvrage.

Dans ce document on l'appelle *peintre d'imaginerie,* avoisiné à Séville, ce qui prouve qu'il n'avait pas encore changé de résidence pour aller à Cadix (*).

(*) Gestoso. Diccionario de artifices. Tom III, pag. 291.

En 1639, il prit à sa charge les peintures du retable majeur de l'église de la ville de Rota et à l'égard de cette œuvre, nous avons rencontré des renseignements si confus que nous osons seulement consigner que dans la Visite de 1637 se trouve l'annotation suivante (*) :

(*) Archive de l'Eglise paroissiale de cette ville.

« En plus, on donne quittance au Marguillier de 12,000 réaux de vellon qu'il a délivré à Pablo Legot, pour les 4,000 que cette Fabrique a convenu de lui payer pendant trois ans, pour la dorure, peinture et estofado du retable de

retable de cette église; ils sont à compte des 4,000 dont Mr le Vicaire de Séville avait traité le dit ouvrage et ils sont pour les années 1635, 36 et 37, selon il exposa l'ordre de paiement devant Antonio Navarro, notaire public de la ville de Lebrija, le 9 Décembre 1637. »

Deux ans plus tard, Legot, à qui était dû 390,936 maravédis acompte du retable, proposa un rabais de 458 réaux sur cette somme, si au lieu de lui payer en plusieurs termes, on lui versait la somme restante en une seule fois, proposition qui fut acceptée, octroyant lettre de quittance en la ville de Rota devant le notaire Francisco Ruiz Arroyo, le 23 Août 1639.

Nous passons un laps de temps de sept ans sans la moindre trace de l'artiste ni de ses œuvres jusqu'à 1646 et nous retrouvons Pablo Legot s'obligeant avec le Marguillier de la Fabrique de l'église paroissiale de St-Etienne de Séville pour exécuter certaines broderies. Il est évident que l'artiste flamand profitait de toutes les occasions qui se présentaient pour gagner de l'argent; nous nous expliquons ainsi les œuvres de menuiserie et charpente des Tabernacles, Monumentos, Comulgatorios qu'il fit pour les églises de Arcos, Trebujena et St-Sauveur de Séville, ainsi que celles de broderie, probablement d'ornements sacerdotaux.

L'illustre littérateur gaditan, Mr Adolphe de Castro, dans des notes concernant Legot, qu'il envoya à la Royale Académie de Belles Lettres de cette ville, rapporte la notice d'un acte octroyé à Cadix, le 28 Décembre 1642, devant Juan de Alcaudete, notaire public, par l'artiste et sa femme *Doña Catalina de Alarcon,* domiciliés en cette capitale, par lequel ils vendaient en 4,333 réales de vellon une maison à la rue del Sacramento avec 14 vares de façade, maison de leur propriété que, selon le texte, « nous avons construite et fabriquée dans le lieu où elle se trouve et qui borne avec la maison de voisinage (*) que nous avons », et Castro ajoute :

1° Le nom de la femme de Legote est avéré. 2° Elle était personne de qualité, car elle signe : *Doña* Catalina de *Alarcon* (*).

A notre avis, Pablo Legot ne cessa de faire des voyages aux villages les plus riches des provinces de Séville et de Cadix pour chercher de l'ouvrage, appelé peut-être par des ecclésiastiques ou des particuliers, sans oublier Séville, car déjà Cean nous dit qu'il peignit sur commande de l'archevêque Mgr. Spinola, en 1647, un apôtre grandeur naturelle qui, sans doute, fut peint à Séville. A partir de cette date, toutes les données que nous connaissons, sont celles exposées par Cean et par le Cte de la Viñaza; il nous faut cependant ajouter une particularité citée par Don Adolphe de Castro. Il s'agit d'un écrit octroyé à Cadix le 5 Mai 1666, dans lequel il se reconnaît débiteur de Thomas de la Fuente Carrera, pour la somme de 52 pesos de 8 réaux d'argent chaque.

Nous savons, par les données du Cte de la Viñaza, qu'en 1670, il gardait le lit depuis deux ans, il est à supposer qu'ayant atteint sa 70me année, il ne survécut pas longtemps. Examinons ses œuvres, en commençant par celles citées par Cean, de deux apôtres, dont l'un de grandeur naturelle, et qu'en 1646 il exécuta sur commande de l'archevêque Spinola, et un autre, à mi-corps, pour l'hôpital de la Misericordia, de notre ville; nous n'avons trouvé d'aucun des deux la moindre trace, malgré les investigations que nous avons faites.

Notre ami,

(*) On appelle ainsi en Espagne des maisons louées par chambres à des ouvriers et pauvres gens.

(*) Le traitement de Don pour les hommes et de Doña pour les femmes était alors en Espagne reconnu comme un titre de noblesse.

Notre ami, Dn Enrique Romero de Torres, dans un article intitulé « Pablo Legot », qu'il publia en la *Revista de Archivos* cette même année, attribue à cet artiste une belle toile à la Cathédrale de Cadix, représentant l'*Epiphanie.* Les peintures du retable majeur de l'église de Lebrija qui représentent l'*Annonciation,* les deux *St-Jean,* la *Naissance* et l'*Adoration,* et les six toiles qui décorent le maître autel de l'église du village de Espera (place de Cadix) avec les sujets suivants : l'*Annonciation, Présentation au Temple,* la *Visitation,* la *Transfiguration,* l'*Adoration des Bergers* et celle des *Rois Mages;* tableaux desquels il a été impossible d'obtenir des photographies à cause du mauvais état où ils se trouvent.

Ces deux retables des villages de Lebrija et d'Espera ont été examinés l'année dernière par le critique allemand, le Dr A. L. Mayer, qui écrit (*): « Au même temps, Legot s'occupait du tabernacle pour Arcos et peignit les tableaux du maître autel de l'église paroissiale de N.-D. de la Oliva à Lebrija, sa première œuvre artistique que nous connaissons... Ces tableaux appartiennent aux travaux les plus parfaits de Legot et ils ont un caractère monumental. Les figures aux corps robustes sont grandioses. On voit que ces peintures ne furent faites au même moment. Les premières doivent être celles de l'*Annonciation,* qui ont le clair-obscur beaucoup moins fini que la *Nativité* et l'*Adoration des Mages;* celles-ci sont peut-être les dernières œuvres connues de la main du peintre. C'est à croire qu'il interrompit son travail pendant longtemps après avoir peint l'*Annonciation* et les deux *St-Jean,* et qu'il ne termina le retable que plusieurs années après. La Vierge de l'*Annonciation* a un type très andalou; elle est assise, sa robe est rose, le manteau d'un vert sombre. Le corps très contorsionné tourné à gauche, tandis que la tête s'incline à droite. L'Ange Gabriel agenouillé, est une figure de proportions très robustes. Muni d'ailes majestueuses et habillé de vert foncé et manteau blanc-gris.

(*) Cultura Española (Revista), nº XVI. Madrid 1909.

Les deux St-Jean, figures très viriles, sont assis, le Baptiste avec manteau rouge et l'Evangéliste avec le manteau bleu. Dans la *Transfiguration,* l'artiste faisait usage d'une recette, bien et souvent mise à profit par son ami Alonso Cano : il copiait pour la figure du Seigneur la très fameuse peinture de Raphaël en sa *Transfiguration* de la Pinacothèque Vaticane. L'influence de cette œuvre se remarque aussi en d'autres parties du tableau. Quelques-uns des apôtres, surtout au premier plan, sont représentés à mi-corps, notamment celui qui regarde le ciel en se cachant un peu les yeux.

Dans l'*Adoration des Bergers,* on peut mieux étudier le type de la Vierge. La tête est d'un très fin ovale, le front haut, les sourcils très arqués, les cils sombres très longs; le nez mince, long, peu saillant, la bouche petite. Aucune Vierge de Murillo n'est plus douce ni plus suave que celle-ci. Déjà en l'*Adoration des Mages,* elle apparaît un peu plus sévère, plus réservée, comme pour mieux garder sa dignité devant les Rois.

En l'*Adoration des Bergers,* la Vierge joint les mains et regarde, la tête de trois-quart, à gauche, le bambino rose, très fin, comme point lumineux dans la crèche. La tête semble un peu trop forte. Au dessus de la Vierge ressortent la figure

sortent la figure d'un pâtre et la tête de l'âne. A droite, un peu derrière et à moitié cachée par le cadre, la figure d'un autre pâtre (ou de St-Joseph) en adoration. Seules la tête et les mains sont visibles. A gauche de la Vierge apparaît la figure svelte d'un ange jouant de la guitare et au dessus sa tête un autre pâtre d'un excellent clair obscur. Très en marge de ce côté, on distingue le profil d'une vieille femme, et la jambe d'une autre figure coupée par le cadre qui cache une partie du tableau. Au premier plan, assis par terre, un gamin avec un tambour assez grand... Ce gamin a un compagnon que l'on voit de dos en trois-quart portant un panier... Au dessus du tambour, un ange enfant jette des fleurs sur la crèche. Dans les nuages, beaucoup de têtes de chérubins et d'anges portant des rubans avec inscriptions.

La composition est beaucoup trop surchargée, mais l'impression n'en est pas désagréable. Seulement dans la figure de l'ange jouant la guitare, le clair obscur est excessif, mais le résultat total est très suave, très fini.

Bien plus que tous les autres tableaux dus à Legot, l'*Adoration des Rois* nous apprend qui fut son maître, car on voit ici très prononcée l'influence du même sujet, peint en 1625 par Juan de Roelas en son fameux maître autel de l'église de l'ancien couvent de la Merced, à Sanlucar de Barrameda. »

Vers les années 1630-36, Legot travailla aux peintures du retable majeur de l'église paroissiale de Espera, petit village près de Arcos de la Frontera, selon le Dr Mayer, qui nous dit qu'elles se trouvent en fort mauvais état et qu'elles révèlent encore une plus grande influence de Roelas, que celles de Lebrija qu'elles surpassent en mérite.

Le même docte critique allemand lui attribue trois autres œuvres, une *Vierge avec l'Enfant*, couronnée par des anges, existant à la chapelle baptismale de l'église de Ste-Marie de Arcos; le tableau que possède le Musée de Madrid, connu sous le nom de la *Calabaza*, qui représente le miracle du rocher d'Horeb de Moïse et l'entrevue de St-Joachim et Ste-Anne à la Porte Dorée, acquis par le Musée de Budapesth. De cette œuvre, le Dr Mayer nous dit que son clair obscur est fort, ses figures très bien caractérisées rappelant beaucoup les types de Ribera, sa façon de peindre le fond très légère et vaporeuse, et peut-être que celui-ci et l'*Adoration des Rois* de la cathédrale de Cadix firent partie d'un même retable. Aucune des œuvres de Legot que nous venons de citer ne portent sa signature et quoique en bonne logique l'on ne peut douter de la paternité des toiles de Lebrija et de Espera, les critiques attendaient avec intérêt la trouvaille de quelque tableau signé par l'artiste flamand qui ne laissa lieu au moindre doute. La chance nous a ménagé cette satisfaction.

Il y a quelques mois, à l'occasion du nettoyage qui devait se faire en la Sacristie de la chapelle de N.-D. de l'Antigua, en la cathédrale (Séville), un tableau, *St-Gérôme pénitent*, de grandeur colossale, fut décroché. Le saint est agenouillé de face, les yeux au ciel, écoutant absorbé le son de la trompette du Jugement Dernier, la bouche entre'ouverte comme dans l'extase mystique. Le corps est placé en trois-quart. Dans la main droite

il tient une pierre



il tient une pierre avec laquelle il macère son corps, et il appuie la gauche sur une tête de mort placée sur des livres ouverts, posés sur une grande pierre polie. Il a le torse découvert jusqu'à la ceinture d'où tombent des draperies rouge et blanc. Sur un côté de la pierre se trouve

Paulo Legot
pint

L'œuvre démontre clairement les tendances de son auteur, lequel impressionné par la maîtrise du grand artiste sévillan Francisco de Herrera (El Viejo) tâcha de l'imiter à tel point que plusieurs critiques qui l'ont examiné, ignorant que le tableau était signé par Legot, le déclarèrent unanimement comme étant du premier. Cependant l'étudiant avec soin, on remarque qu'il manque du brillant coloris, de la maîtrise d'exécution, et des masses de couleurs employées avec succès par le grand maître sévillan. Le coloris du *St-Gérôme* est sec, froid et peu attrayant. Si l'on juge Legot par cette œuvre, il apparaît plus grandiose que coloriste. Il fut certainement un imitateur de Herrera el Viejo et de Rivera.

J. GESTOSO Y PEREZ.

NOTICE
HISTORIQUE ET BIOGRAPHIQUE DES PRINCIPAUX ARTISTES FLAMANDS QUI TRAVAILLÈRENT A SÉVILLE DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe (1)



PRÈS les grandes œuvres des maîtres verriers flamands que nous venons d'analyser, nous conservons à Séville des témoignages du séjour d'autres artistes natifs des Pays-Bas et dont le savoir-faire est prouvé par de rares documents. Etant donné la grande importance que l'on accorde aujourd'hui aux artistes industriels, il nous semble opportun d'exposer les données que nous avons pu acquérir sur eux. Nous les énumérerons en suivant l'ordre alphabétique de leurs métiers et de leurs noms. Nous devons prévenir que nous croyons que beaucoup de ceux qui sont appelés *Allemands* furent aussi d'origine flamande, cependant dans le doute nous les avons omis.

ARQUEBUSIERS

ALMONTE (FRANCISCO). Né à Bruges. Il fut enseveli dans l'église de Ste-Marie-Madeleine l'an 1624, comme il est indiqué dans les manuscrits de M. Antoine Gomez Azeves à la Bibliothèque des Amis du Pays de Séville.

ENRIQUEZ (JOFIERO) dont le véritable nom doit être Gomez Heyndrick. Nous savons seulement qu'il fut, en 1569, garant de Juan Giraldo, damasquineur, qui était prisonnier pour dettes selon un écrit du 5 Mars 1546 (*).

(*) Régistre notarial nº 4. Liv. 1 de cette année, f. 893. *Archives des Protocoles.*

FLAMENCO (MAISTRE JUAN). Vendit à son collègue Francisco Diar 15 arquebuses le 17 Mars 1563 (*).

(*) Rég. not. nº 4. Liv. de cette année. *Arch. d. Prot.*

PEREZ (NICOLAS). Il est appelé en quelques documents « arquebusier flamand ». Il contracta avec Pedro Hermandez la fabrication de trois canons d'arquebuse sans bois de charpente ni chiens, et « on lui fournirait tout le fer dont il aurait besoin » selon qu'il est avéré par écrit octroyé le 27 Décembre 1572 (*).

(*) Of. 4 lib. 1º de cette année, fol. 424. *Arch. d. Prot.*

ARTILLEURS

BREDA (ENRIQUE DE). Habitait Séville en 1554, car le 28 Février de cette même année il octroyait un pouvoir à Anton Martinez Zimbron pour transiger dans un litige qu'il soutenait contre ses compatriotes Juan de Envers (Jean D'Anvers) et David (*).

(*) Liv. Ier de cette année de Cristobal de la Becerra. *Archiv. d. Prot.*

BRUGES (LUCAS DE) également appelé Portugais. Servait le Duc de Medina Sidonia comme artilleur l'an 1522. Nous croyons qu'il fut appelé « Portugais » parce qu'il était de ce dernier pays (*).

(*) Liv. III de cette année de Manuel Sigura. *Arch. des Prot.*

Le 25 Juin 1521, il reçut comme apprenti Juan Lopez, fils de Pedro Lopez de Andrada, Portugais, maître d'artillerie du Roi de Portugal (*).

(*) Liv. II de cette année de Manuel Sigura. *Loc. cit.*

BRODEURS

CORNNALIS. . . . . Nous avons notice d'un brodeur flamand dont le nom se trouve sur la liste des débiteurs dans l'inventaire des biens du fameux imprimeur allemand Jacques Crombeiger, domicilié à Séville, laquelle porte la date du 17 Juin 1529. Le dit Cornialis ou Cornnalis doit être le même nommé *de Monte* dans le livre de la Fabrique de la Cathédrale de 1527 et dans lequel il est avéré qu'il était un des brodeurs salariés du Chapitre Ecclésiastique (*).

(*) *Archives des Protocs et de la Cathédrale.*

FLANDES (PEDRO DE). Il fut un des maîtres brodeurs qui vécurent à Séville en 1557. Il lui fut payé 7,500 maravedis en cette année pour un voile de croix pour la Cathédrale (*).

(*) Liv. de la Fabrique de cette année. *Ses archives.*

---

(1) Voir tome III, fascicule IV, p. 157 et tome IV, fascicule I, p. 31; fascicule II, p. 51; fascicule III, p. 136; ascicule IV, p. 186 et tome V, fascicule I, p. 32.

FABRICANT DE CARTES A JOUER

BAUTISTA (Jorge). Natif de Bruges. En compagnie de Diego de Medina et Hernando Rodriguez, également fabricants de cartes à jouer, le premier natif de Bruges, s'obligent envers Cristobal Gonzalez Medina à aller avec lui aux Moulins à papiers que celui-ci possédait dans les terres de Valdepeñas pour y fabriquer des cartes et peindre six douzaines par journée. En plus, Juan Bautista s'obligea à polir douze douzaines à la journée et à imprimer 26 cahiers de papier, 23 Janvier 1558 (*).

(*) Rég. not. 11. Liv. I de cette année. *Arch.d.Prot.*

Nous croyons qu'il fut aussi imprimeur parce que le plus grand nombre de fabricants de jeux de cartes sévillans le furent aussi.

CISELEUR

BORGONON (Guillermo). Domicilié à Ste-Marie. Il loua pour l'habiter une maison à la Place de S. Francisco le 5 Janvier 1557 (*).

(*) Rég. 11. Liv. I de cette année sans fol. *Arch. des Protocoles.*

Il est avéré qu'en 1560 il vivait au faubourg de Triana, par un ordre de paiement qu'il octroya comme fondé de pouvoir de Guillermo Toton, en faveur de Marcos Genoves (*).

(*) Rég. 4. Liv. I de cette année, *loc cit.*

COUTELLIER

BORGONON (Gaspar). Natif de la ville de Bourgogne. Il entra comme apprenti chez le coutellier Alonso Delgado le 15 Janvier 1557 (*).

(*). Rég. 11. Liv. I de cette année. *Arch. des Protoc.*

ÉBÉNISTE

BORMES (Teodoro). Dans le document que nous avons sous les yeux, il est dit qu'il était hollandais, âgé de 30 ans et marié. Vivait dans le quartier de S. Pierre d'après l'enrôlement qui fut fait, l'an 1665, pour envoyer des soldats à la frontière de Portugal (*).

(*) *Archives municipales.*

IMPRIMEUR

MARYSAEL (Julian). Il entra comme apprenti chez Xinion Carpintero, imprimeur de livres à moules, le 11 Février 1542. Dans le contrat qu'ils passèrent on l'appelle « flamand », fils d'Alexandre Marichal ? (*).

(*) *Collection des documents de l'auteur.*

FABRICANT D'ÉPÉES

ANVERS (Guillermo de). Nous savons seulement qu'il vivait à Séville en 1591 (*).

(*) Note de Mr Jeorge Bonzor des Archives municipales de la ville de Carmona.

GUADAMECILERO

GANTE (Pedro de). Fabricant de cuirs gauffrés dorés et peints, dits cuirs de Cordoue. Une des plus belles industries artistiques que nous léguèrent les Musulmans fut sans aucun doute celle-ci, dont nous connaissons les productions sous le nom de *guadameciles*. Cette industrie dut être très florissante à Séville vu le grand nombre d'ouvriers qui y travaillaient surtout au XVe et au XVIe siècle. Ceux-ci étaient désignés par le nom de *guadamecileros*. Un d'eux appelé Gonzalo de Leon, guadamecilero sévillan, acheta, le 6 Septembre 1562, une quantité de morceaux de retaille de *guadameciles* de couleurs à Lorenzo Hemagro, de Cordoue. Témoin de cette vente, Pedro de Gante, enthousiasmé de cet art, l'apprit des Sévillans (*).

(*) Rég. not. de cette année *Archives des Protoc.*

HORLOGERS (1)

BORGONA (Maistre Pedro). Avait exercé la charge d'horloger de la Municipalité de Séville en 1553.

Il existe deux documents qui se réfèrent à cet artiste. L'un d'eux existant à la Municipalité, ordonne la construction d'une horloge qu'il devait faire pour l'église de S. Laurent et l'autre demandant qu'on lui paya la troisième partie des appointements qui lui étaient dus pour avoir à sa charge l'horloge de la tour de S^n^ Marcos (*).

(*) *Archives municipales.*

CHRISTOFF (Fernando), « Maistre horloger ». Il habitait la rue Arqueros (paroisse de S. Sauveur) en 1552, car le 13 Août de cette année il se déclare débiteur d'Alonso Carrillo, marchand d'habits, pour la somme de 5 ducats d'or, reste du montant du prix d'une cape et d'une tunique qu'il lui avait achetés (*).

(*) Rég. not. 11. Liv. 2 de cette année, fol. 1494. *Archives d. Protocoles.*

---

(1) Parmi les notes curieuses que nous avons trouvées relatives à des horlogers et à des horloges du XVIe siècle, les suivantes méritent d'être connues :

A Maistre Anz Çualo (flamand ?) horloger de S. M., on lui pris (acheta) 5 horloges en 199.600 mrs, que la Casa de Contratacion de Séville versa, l'un d'eux de portail avec les quarts et les heures et deux aiguilles pour indiquer les uns et les autres, les chiffres des heures et des minutes ciselés sur argent, son étui doublé de velours rouge, et ses trois clefs, doré en dedans et au dehors et les colonnes d'acier blanc avec trois clefs.

Un autre de portail aussi, « doré et ciselé avec ses démonstrations mathématiques comme le croissant et le déclin du jour et de la nuit, de durée de onze à vingt heures, de même les phases de la lune avec l'. . . . . de l'Astrolabe pour connaître dans quel signe se trouve le soleil, et aussi pour savoir dans quelle maison il s'oppose conjointe . . . . . . Il a pour terminaison un aigle impérial et sa boîte avec son vitrail et deux clefs. Il a aussi le cercle du Zodiaque par lequel l'on peut juger par quels degrés le soleil se lève et se couche par-dessous l'horizon ; plus il a aussi deux sonneries, l'une pour les quarts et les autres pour les heures et son réveilmatin. »

Les autres trois horloges qui sont décrites fort minutieusement aussi furent des œuvres notables sans doute dans lesquelles l'habileté du mécanicien faisait concurrence à la richesse de leurs ornements ; deux étaient à poids et l'autre une montre *pour porter au cou avec chaîne*. 20 Mai 1580, 1-12 lib. 26, fol. 211. *Arch. des Indes.*

Ces trois horloges durent être destinées à l'Empereur Charles Quint, car leur prix fut acquitté par la Casa de la Contratacion de Séville.

FLAMAND (Maistre Diego). Etait l'horloger de la Municipalité de Séville et avait à sa charge les horloges des églises de St-Marc et St-Laurent en 1574-77 (*).

(*) *Archives Municipales.*

HERNANDEZ (Luis), « horloger flamand ». On lui paya 3 ducats en 1559 pour les réparations faites à l'horloge de la « Giralda » (*).

(*) Livᵉ de Charge de cette année. *Arch. de la Cathédrale.*

JUAN (Maistre). Il fit pour l'important village de Palma del Rio (province de Séville) une horloge avec ses armoiries et toutes ses parures et avec une cloche de 14 quintaux au prix de 60 ducats d'or (*).

Il en fit aussi une autre pour la ville d'Osuna selon contrat octroyé le 13 Février 1550 (*).

(*) Rég. not. 11. Liv. Iᵉʳ, 1550, fol. 389. *Arch. d. Prot.*
(*) Rég. not. 11. Liv. IIIᵉ de la dite année, *loc. cit.*

LAPIDAIRE

BORGONON (Leonardo). Les Espagnols donnaient au XVIᵉ siècle à ce mot deux acceptions. Ils désignaient ainsi ceux qui taillaient des gemmes et pierres précieuses, et ceux qui sculptaient en marbre les inscriptions et ornements des dalles de pierre. Nous ignorons lequel des deux était son métier. Il est certain que le 11 Avril 1552 il loua une maison à la Toneleria, appartenant à Martin Molina (*).

(*) Rég. not. 11. Livᵉ des écrits de Martin Rodriguez *Arch. d. Prot.*

ORFÈVRES

FLAMENCO (Maistre Juan). Domicilié à la paroisse de Sᵗᵉ-Marie, Alonso de Chaves, voisin du même quartier, lui vendit une esclave négresse, appelée Françoise, âgée de 22 ans, le 11 Juillet 1542 (*).

De sa signature il semble que l'on puisse déchiffrer Johany petrus.

(*) Rég. not. Liv. 3 de la même année, fol. 679. *Arch. des Protoc.*

TELLO ó TELLEZ (Mateo). Flamand, demeurant à Séville. Il présenta une requête à la Municipalité dans laquelle il déclarait connaître tout ce qui était relatif à l'art de l'orfèvre, de la ciselure et du repoussé au plus haut point de l'art. Désirant exercer dans cette ville il en appela à Francisco Ximenez, examinateur de ce métier, pour qu'il l'examine et que, déclaré habile, il reçut l'autorisation. Qu'il s'était mis chez Francisco Alcario, maître juré, à faire plusieurs pièces en argent et qu'à l'occasion d'une absence du dit Alcario, les agents de la Municipalité non seulement lui mirent en pièces les objets qu'il était en train de travailler, mais qu'ils prirent de la vitrine 10 à 12 petites boîtes en argent, anciennes, les mettant aussi en morceaux, livrant le tout au jury et vu ceci, il demandait d'être examiné pour pouvoir exercer librement son métier. Ce document ne porte pas de date, mais il est du XVIIᵉ siècle (*).

(*) Rég not. du Conseil municipal du même siècle, lettre P. *Son Arch.*

VANDERMOTTEN (Juan). Il fut examiné par les experts du corps de métier qui, le 28 Juillet 1686, le déclarèrent capable d'établir un atelier. Il démontra son savoir-faire en la façon des boucles d'oreille en diamant et émaux, et au lieu d'amande un pendentif en perles (*).

En 1708, il déclare comme témoin dans l'information qui se fit pour être reçu dans le métier, cette même année, Juan Jose Colarte (*).

(*) Livre d'examens de cette année. *Arch. de la Confrérie des Orfèvres.*
(*) *Collection des documents de l'auteur.*

VANHERNEVICH (Juan Bautista). Le métier des orfèvres sévillans se divisait en deux groupes, appelés orfèvres en argent et orfèvres en or. Cet artiste appartenait aux premiers. Il fut élève de Don Jacobo Manpeine i Baupene que je crois aussi Flamand (Vaupen ?) chez lequel il entra comme apprenti le 2 Février 1735. Il fut examiné le 18 Janvier 1739 et il prouva son talent par la façon d'une aiguière (*).

(*) Livre d'examens de la Confrérie des Orfèvres. *Collect. des documents de l'auteur.*

VENDERS (Luis Jacobo Jose), né à Anvers, élève du maître Compelen. Il présenta requète pour être reçu dans le métier des orfèvres sévillans le 28 Juin 1730 et prouva son savoir-faire par la façon d'un petit joyau (*).

(*) Livre d'examens de cette année. *Arch. de la Confrérie des Orfèvres.*

PLATERO

VOCH (Sebrant de). Flamand, demeurant à la paroisse de Sᵗᵉ-Marie. Il déclare comme témoin en l'information proposé par Marie de Poza, veuve de Noé Danet, Français, sur certains biens qu'elle avait importés d'Italie (*).

(*) 25 Oct. 1582. Régistre not. nº 21, liv. VI de la dite année, fol. 130 *Arch. d. Prot.*

FABRICANT D'ORGUES

SUNSIER (Jaos ou Joez). Dut jouir d'une grande réputation, car 400 ducats lui furent remis le 10 Juin 1567 à compte d'un grand orgue qu'il s'obligea à faire pour notre Cathédrale (*).

(*) Liv. de la Fabrique de la même année. *Arch. de la Cathéd.*

SERRURIERS

AMSTERDAM (Juan de). Entra en apprentissage chez son compatriote Maistre Hernando, aussi serrurier, selon le contrat du 15 Février 1550 (*).

(*) Rég. not. nº 11. Liv. I de cette année, fol. 412. *Arch. d. Prot.*

FLAMENCO (Miguel). Il entra comme ouvrier chez Pedro Delgado, maître fameux comme forgeur de grilles. Domicilié dans la paroisse de St-Laurent.

Le patron s'obligeait à nourrir, habiller et à loger son ouvrier, et à lui verser 22 ducats l'an (*).

(*) 23 Août 1547. Rég. 1, liv. 2 de cette année, fol. 199 *Arch. d. Prot.*

HERNANDO (Maistre). Donna une quittance de la valeur de 80 ducats en faveur de Désiré Tabelion, poudrier et verrier flamand, qui s'était obligé à les payer au nom d'un certain Henri, Flamand, dont nous ignorons la profession. 6 Juillet 1549 (*).

(*) *Collect. d. documents de l'auteur.*

TAPISSIERS

BRUVESTAVAN (Adrian de). Flamand, domicilié à la paroisse de Sᵗᵉ-Marie. Juan Clays (*), fabricant de lombardes, lui donna pouvoir pour verser à François Rodriguez, maestre, 5 ducats d'or qu'il lui devait. 28 Septembre 1542 (*).

(*) Serait-il aussi Flamand ? Ce nom est encore très répandu à Bruges. N. d. l. D.
(*) Rég. not. 17, liv. 4 de cette année sans fol. *Archives d. Prot.*

GRUSPAN (BERNARDO). Dans le Livre de Charge de la Cathédrale de 1554 se trouve l'annotation suivante : « à Bernard, Flamand et à son officier (aide) pour 6 jours qu'ils travaillèrent la semaine dernière à 6 rs 1/2 à chacun par jour, et autant cette semaine moins un real, le tout monte à 2.618 mrs., ils travaillèrent à l'arrangement (restauration) des tapisseries de cette église (*). »

(*) Livre de Charge de 1552. *Arch. de la Cathédrale.*

Nous croyons que ce Bernard est le même Gruspan, tapissier flamand, que nous trouvons cité comme témoin dans le pouvoir qu'octroya Jover Ranges, flamand, en faveur de son compatriote Nicolas Bolco, le 5 Décembre 1556. Voyez Roque de Bolduc, page 19.

VAN DER HAGUEN et PELICHY JORGE TEODORO. Originaires des Etats de Flandres, résidants à Alcalà de Guadaira, ville à 13 kilom. de Séville. A Madrid, en 1696, ils passèrent un contrat avec le Roi.

Ils s'obligèrent à le servir pendant dix ans dans l'établissement et fabrique de différentes sortes de tissus de laine à imitation de ceux que l'on produit dans le Nord.

Ils s'obligèrent à monter dans la première année de 30 à 40 métiers ou davantage, à tisser, les augmentant de vingt autres la seconde année, de façon à obtenir 60 métiers au moins lesquels seraient augmentés dans les 8 années suivantes sans qu'on leur permit d'avoir plus d'un métier à draps, tout le reste serait de tissus flexibles et d'écarlates.

On leur donnerait 150 garçons de 8 à 11 ans, tirés de la Maison des Enfants Trouvés, pour qu'ils servissent d'apprentis jusqu'à qu'ils arrivassent à connaître le métier, s'obligeant à les nourrir et à les habiller avec la livrée de la Maison Royale, leur donnant deux aumôniers pour leur apprendre à lire et à écrire. De même ils recevraient de 70 à 80 filles du même âge, avec logement séparé et sous la garde de femmes.

Les fabricants devraient se naturaliser ou prendre lettre de naturalisation en Espagne, jouissant de tous les privilèges des naturels du royaume, surtout dans les achats des laines et des soies pour les mélanges, etc., etc. Comme ils étaient forcés de faire venir de Flandres et d'autres royaumes étrangers de nombreux tisserands pour monter la fabrique et que plusieurs étaient déjà arrivés, on leur verserait à chacun 500 reales comme une aide chargeante et assistante de Séville où la personne qu'il désignerait à Alcalà de Guadaira de la revision des contre-maîtres et des ouvriers à leur arrivée.

Que tous les outils et matériaux nécessaires pour la fabrique qui seraient apportés de l'étranger fussent exempts des droits de douanes, citant entre autres le poil de chameau indispensable pour fabriquer « le véritable « char d'or » de toute sorte et d'autres tissus de la même qualité ».

Comme les frais que les apprentis devaient faire pendant les dix premières années, devraient être considérables, on leur donnerai à titre de prêt 5000 pesos chaque année et sans aucun intérêt, ils devraient les rembourser dans les quatre premières années suivantes aux dix du contrat.

Et comme par ces moyens on élève la jeunesse et que la fabrique où l'usine est une sorte d'établissement de bienfaisance pour les orphelins et orphelines, que tout ceux-ci comme les personnes chargées de leur apprentissage fussent exemptes de payer des impôts leur donnant en plus libres d'octroi 10 *arrobas* d'huile et cinq de savon destinés à chaque filature qu'ils auraient, leur permettant de fabriquer de la bière non seulement pour la consommation d'Alcalà de Guadaira, mais pour Séville aussi.

Que les fabriques, maisons, magasins, bourses, des fabricants fussent libérés d'hébergement de soldats et que dans les différends et querelles qui surviendraient, ils ne reconnussent d'autres juges ni magistrats que le Royal Conseil de Commerce, dont le juge principal est l'*Assistente de Séville.*

Que toutes les étoffes qui fussent tissées dans les dites fabriques, étant scellées et portant le témoignage des autorités d'Alcalà de Guadaira puissent circuler par toute la Nation librement sans payer aucun droit. Les fabricants pouvaient placer les armoiries royales sur les enseignes et les portes de leurs édifices.

En dernier lieu, on défend qu'aucun fabricant pu retirer des ouvriers de ces fabriques pour l'emmener à la sienne (*).

(*) Papier imprimé; il porte le sceau 4° de 2 maravedises de 1,696. *Collect. des documents de l'auteur.*

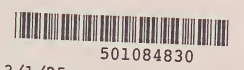
Toutes les recherches que nous avons faites pour apprendre quels furent les résultats obtenus des importantes fabrications des flamands Van der Haguen et Pelichy, ont été inutiles n'ayant pas trouvé les moindres traces, ni souvenirs d'elles, ni à la ville d'Alcalà de Guadaira, ni dans les archives sévillanes.

CONSTRUCTEUR DE VOITURES

SUSTRE (ENRIQUE). En parlant du verrier Vicente Menardo, nous avons cité le document où son nom apparaît.

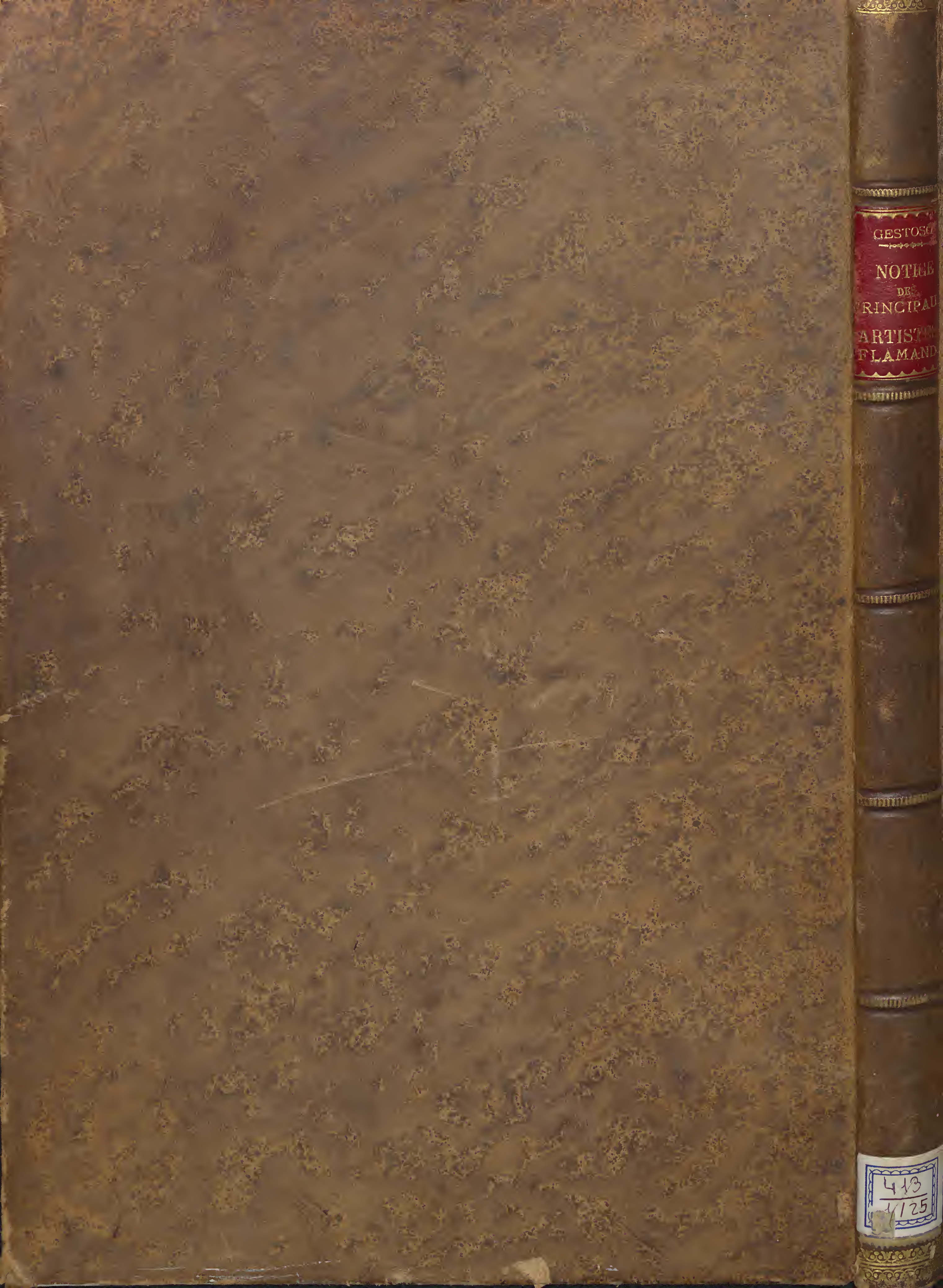
J. GESTOSO Y PEREZ.

Nous devons à l'aimable obligeance de Mr Anderson, l'artiste photographe de Rome, les belles reproductions de : La Présentation au Temple, Evangéliste, La Résurrection, Portrait de D. Caballero et de sa femme, Stes Justine et Rufine.








GESTOSO
NOTICE
DE
PRINCIPAU
ARTISTES
FLAMAND

